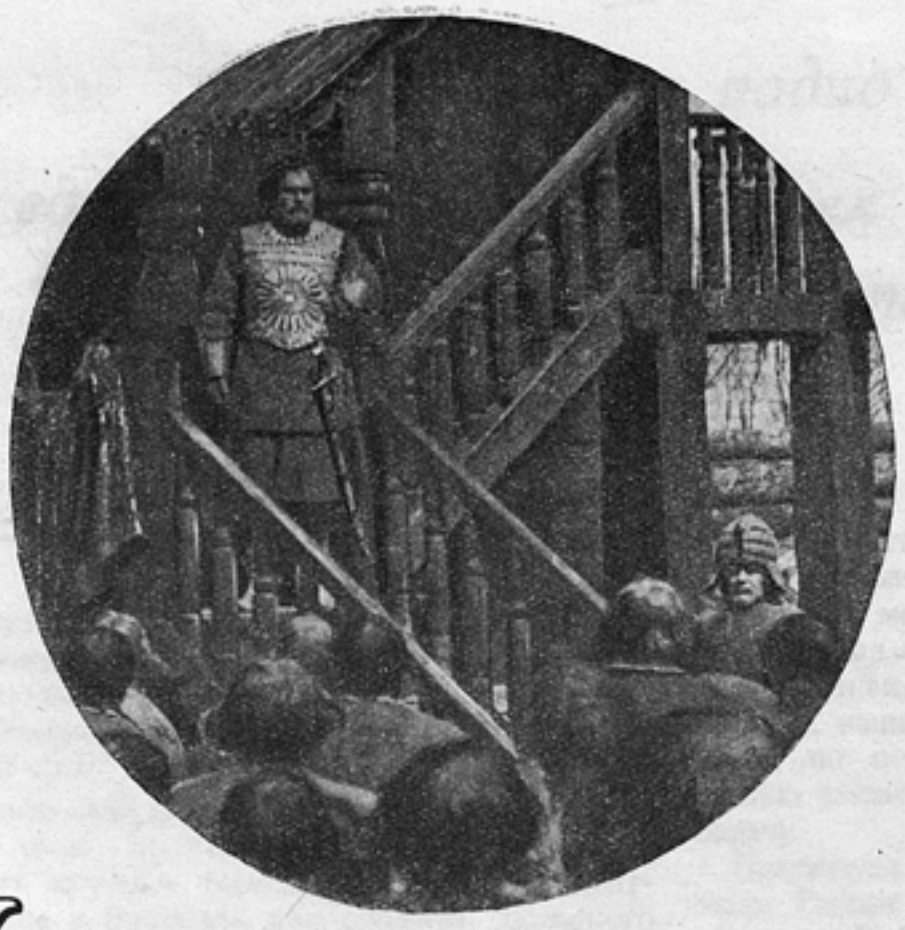
ИСКУССТВО КИНО

1939

ГОСКИНОИЗДАТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!



Искусство КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ • 9-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Речь по радио Председателя Совета Народных Комиссаров СССР тов. В. М. Молотова 17 сентября 1939 г. — 3

Над Западной Украиной и Западной Белоруссией взошла заря свободной жизни — 4

Исторические решения социалистического парламента — 5

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН — Фильм о Ферганском канале. — 6
С. ЭЙЗЕНШТЕЙН — Ферганский канал (режиссерский сценарий) — 8

Г. ЧАХИРЬЯН — Новелла о мужественном летчике — 21

О. ЛЕОНИДОВ — Фильм о большевистской бдительности — 24

Б. БРОДЯНСКИЙ — Дебют молодых — 28

Б. ВАКС — Сценарий «Ночь в сентябре» — 30

П. БЛЯХИН — Реалистическая комедия — 34

А. ЗЕЛЕНОВ и Б. ФАЯНС — Воспитание бойца — 37

Б. ДАЙРЕДЖИЕВ — Штраух в роли Ленина — 44

Л. СВЕРДЛИН — Заметки о работе в кино — 50

Е. ВЕЙСМАН — Историческая наука и киноискусство — 55

Кино за рубежом — 61

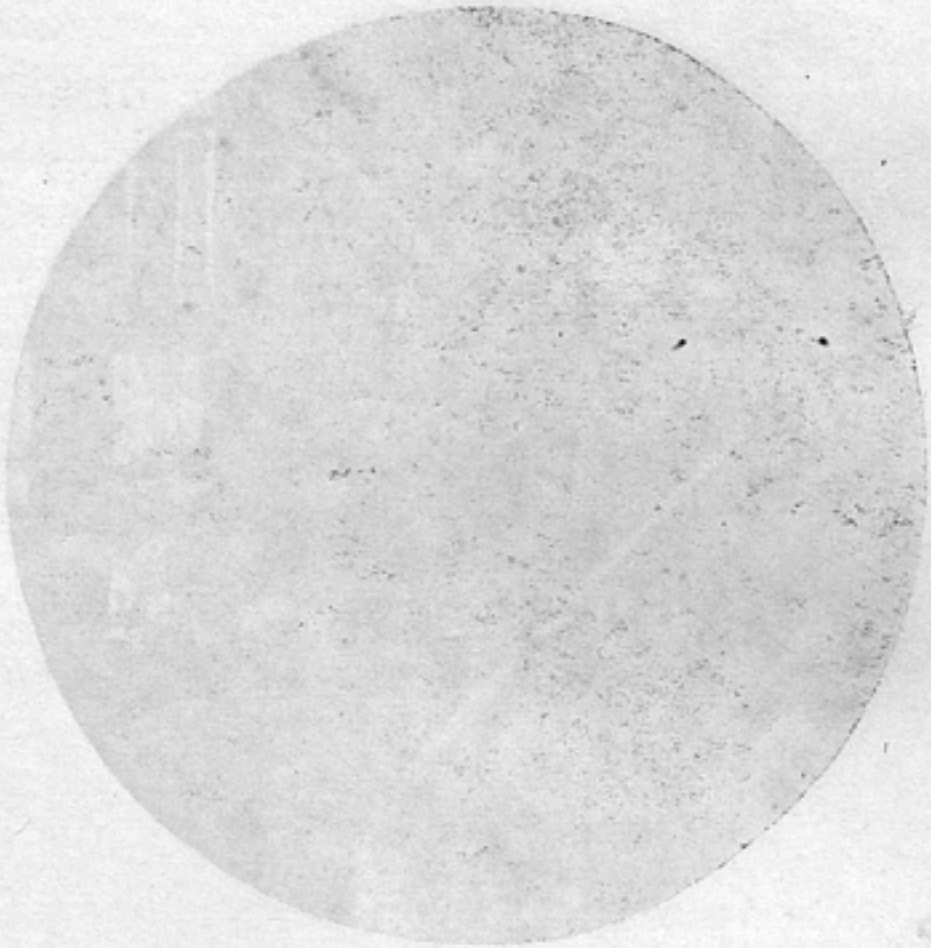
Роли которые запомнились — 62

Фильмы за месяц — 64

На обложке — кадр из фильма «Ночь в сентябре» на титульном листе — фото из фильма «Минин и Пожарский».

ГОСКИНОИЗДАТ

СЕНТЯБРЬ 1939



Технический редактор З. М. Матисен.
Корректора Э. И. Соболева и М. М. Гурвич.
Уполномоченный Мособлгорлита № Б-9766.
Заказ типографии № 2560. Тираж 6000 экз.
Объем журнала 8 печатн. листов 62 × 94⅛.
Количество учетно-авторских листов — 13,5.
Сдано в набор 20/VIII. Подписано к печати 3/X 1939 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Речь по радио

Председателя Совета Народных Комиссаров СССР тов. В. М. Молотова

17 сентября 1939 г.

Товарищи! Граждане и гражданки нашей великой страны!

События, вызванные польско-германской войной, показали внутреннюю несостоятельность и явную недееспособность польского государства. Польские правящие круги обанкротились. Все это произошло за самый короткий срок.

Прошло каких-нибудь две недели, а Польша уже потеряла все свои промышленные очаги, потеряла большую часть крупных городов и культурных центров. Нет больше и Варшавы, как столицы польского государства. Никто не знает о местопребывании польского правительства. Население Польши брошено его незадачливыми руководителями на произвол судьбы. Польское государство и его правительство фактически перестали существовать. В силу такого положения заключенные между Советским Союзом и Польшей договора прекратили свое действие.

В Польше создалось положение, требующее со стороны Советского правительства особой заботы в отношении безопасности своего государства. Польша стала удобным полем для всяких случайностей и неожиданностей, могущих создать угрозу для СССР. Советское правительство до последнего времени оставалось нейтральным. Но оно в силу указанных обстоятельств не может больше нейтрально относиться к создавшемуся положению.

От Советского правительства нельзя также требовать безразличного отношения к судьбе единокровных украинцев и белоруссов, проживающих в Польше и раньше находившихся на положении бесправных наций, а теперь и вовсе брошенных на волю случая. Советское правительство считает своей священной обязанностью подать руку помощи своим братьям-украинцам и братьям-белоруссам, населяющим Польшу.

Ввиду всего этого правительство СССР вручило сегодня утром ноту польскому послу в Москве, в которой заявило, что Советское правительство отдало распоряжение Главному командованию Красной армии дать приказ войскам перейти границу и взять под свою защиту жизнь и имущество населения Западной Украины и Западной Белоруссии.

Советское правительство заявило также в этой ноте, что одновременно оно намерено принять все меры к тому, чтобы вызволить польский народ из злополучной войны, куда он был ввергнут его неразумными руководителями и дать ему возможность зажить мирной жизнью.

В первых числах сентября, когда проводился частичный призыв запасных в Красную армию на Украине, в Белоруссии и еще в четырех военных округах, положение в Польше было не ясным и этот призыв проводился, как мера предосторожности. Никто не мог думать, что польское государство обнаружит такое бессилие и такой быстрый развал, какой теперь уже имеет место во всей Польше. Поскольку, однако, этот развал налицо, а польские деятели полностью обанкротились и не способны изменить положение в Польше, наша Красная армия, получив крупное пополнение по последнему призыву запасных, должна с честью выполнить поставленную перед нею почетную задачу.

Правительство выражает твердую уверенность, что наша Рабоче-Крестьянская Красная армия покажет и на этот раз свою боевую мощь, сознательность и дисциплину, что выполнение своей великой освободительной задачи она покроет новыми подвигами, героизмом и славой.

Вместе с тем, Советское правительство препроводило копию своей ноты на имя польского посла всем правительствам, с которыми СССР имеет дипломатические отношения, и при этом заявило, что Советский Союз будет проводить политику нейтралитета в отношении всех этих стран.

Этим определяются наши последние мероприятия по линии внешней политики.

Правительство обращается также к гражданам Советского Союза со следующим разъяснением. В связи с призывом запасных среди наших граждан наметилось стремление накопить побольше продовольствия и других товаров из опасения, что будет введена карточная система в области снабжения. Правительство считает нужным заявить, что оно не намерено вводить карточной системы на продукты и промтовары, даже, если вызванные внешними событиями государственные меры затянутся на некоторое время. Боюсь, что от чрезмерных закупок продовольствия и товаров пострадают лишь те, кто будет этим заниматься и накоплять ненужные запасы, подвергая их опасности порчи. Наша страна обеспечена всем необходимым и может обойтись без карточной системы в снабжении.

Наша задача теперь, задача каждого рабочего и крестьянина, задача каждого служащего и интеллигента, состоит в том, чтобы честно и самоотверженно трудиться на своем посту и тем оказать помощь Красной армии.

Что касается бойцов нашей славной Красной армии, то я не сомневаюсь, что они выполнят свой долг перед родиной—с честью и со славой.

Народы Советского Союза, все граждане и гражданки нашей страны, бойцы Красной армии и военно-морского флота сплочены, как никогда, вокруг Советского правительства, вокруг нашей большевистской партии, вокруг своего великого вождя, вокруг мудрого тов. Сталина, для новых и еще невиданных успехов труда в промышленности и в колхозах, для новых славных побед Красной армии на боевых фронтах.

Над Западной Украиной и Западной Белоруссией взошла заря свободной жизни

Решение советского правительства взять под свою защиту жизнь и имущество населения Западной Украины и Западной Белоруссии вызвало во всем нашем народе могучую волну патриотизма. С чувством глубокого удовлетворения десятки миллионов советских граждан приветствовали это мудрое решение как единственно правильное, вытекающее из новой международной обстановки.

С первых же дней польско-германской войны выявилась внутренняя несостоятельность польского государства, банкротство его правительства, которое вскоре навеки опозорило себя бегством, оставив народ на произвол судьбы. Понятны причины распада лоскутного польского государства, ибо оно зиждилось на зыбком фундаменте угнетения, насилия и грабежа национальных меньшинств. После распада этого нежизнеспособного государства в Польше воцарилась полнейшая анархия. Польша стала удобным полем для всяких случайностей и неожиданностей, которые могли создать угрозу для Советского Союза. Миллионы украинцев и белоруссов, проживающих в Польше, были обречены на смерть. В этих условиях советское правительство не могло больше нейтрально относиться к создавшемуся положению и считало своей священной обязанностью подать руку помощи братьям, населяющим Западную Украину и Западную Белоруссию.

С полным сознанием своей великой освободительной миссии воины Страны Социализма, выполняя приказ Главного командования, перешли границу Польши, успешно и форсированно продвигаясь по западно-украинской и западно-белорусской территории, понесли свободу, радость и счастье угнетенным, измученным многострадальным братьям и сестрам.

Со всеобщим ликованием, неописуемым восторгом, со слезами радости и цветами встречало население Западной Украины и Западной Белоруссии своих освободителей— героические советские войска — красных танкистов, кавалеристов, артиллеристов.

В этой освободительной борьбе Красная Армия, верная своим революционным традициям, проявила высокую сознательность, храбрость и героизм, доблесть и бесстрашие. Множество фактов свидетельствует об этом. В первом же бою с противником четыре воина Страны Социализма — старший лейтенант Белов, командир машины Обуякин, водитель Миронов и башенный стрелок Репник задержали 45 польских солдат, 35 повозок с лошадьми, захватили 9 велосипедов, винтовки и патроны. Лейтенант Волобец со своим экипажем захватил 96 солдат, 40 подвод, 84 винтовки и много патронов. Танковый экипаж во главе с лейтенантом Пыльновым взял в плен 47 польских офицеров и 500 солдат. Взвод лейтенанта Мельченко захватил в плен полк польских солдат, много оружия, обоз снаряжения.

Героические подвиги бойцов, командиров и политработников на полях Западной Украины и Западной Белоруссии войдут в славную летопись борьбы и побед Красной Армии рядом с победами, одержанными у озера Хасан, и в боях за независимость Монгольской Народной Республики.

Красная Армия все годы на всех фронтах побеждала и побеждает, потому что она отстаивает правильную политику, соответствующую интересам народа, потому что крепка и неразрывна ее связь с народом, потому что высока сознательность каждого ее бойца, потому что она беспредельно предана партии Ленина — Сталина, которая руководит, политически воспитывает, по-большевистски закаляет ее бойцов, командиров и политработников.

Красная Армия всегда побеждала и побеждает потому, что ее создавали, сплачивали, вооружали и вооружают идейно и материально вся большевистская партия, весь многомиллионный советский народ.

Красная Армия побеждала и побеждает потому, что она «... плоть от плоти и кость от кости великого советского народа. Защищая мирный труд советского народа, она представляет собой самый народ, выражает его волю, его чаяния, его надежды, его упорную борьбу за новые социалистические достижения, за мир во всем мире» (Ворошилов).

Советский народ беспредельно любит свою доблестную Красную Армию и делает все необходимое, чтобы она всегда была самой могучей и сильной в мире.

Советский народ с гордостью следил за успехами Красной Армии в оказании братской помощи трудящимся Западной Украины и Западной Белоруссии и был глубоко уверен, что его Армия с честью выполнит возложенную на нее историческую миссию.

Трудящиеся СССР с радостью следили за всеобщим ликованием трудящихся Западной Украины и Западной Белоруссии, вызванным появлением на их территории Красной Армии, и восприняли любовь, проявленную к воинам Страны Социализма, как признак братского содружества между народами СССР, Западной Украины и Западной Белоруссии.

Красная Армия принесла населению Западной Украины и Западной Белоруссии вместе с освобождением от панского гнета и социалистическую культуру. В городах и селах тотчас же после очищения их от польских войск появились отряды работников искусств. Журналисты, писатели, драматурги, киноработники, музыканты и художники Страны Советов с радостью спешат приобщить своих западно-украинских и западно-белорусских братьев к сокровищнице социалистической культуры. На киносеансах, спектаклях и концертах трудящиеся Западной Украины и Западной Белоруссии быстро знакомятся с достижениями советского искусства, видят творческий расцвет, узнают о счастливой и радостной жизни народов СССР, успешно строящих под руководством большевистской партии, под солнцем Сталинской Конституции коммунистическое общество.

Нет сомнений, что работники искусств, в частности кинематографисты, направленные в районы Западной Украины и Западной Белоруссии для съемки специальных выпусков кинохроники, короткометражных и полнометражных художественно-документальных фильмов, отнесутся к этой почетной работе с полным сознанием важности возложенных на них задач.

Нет сомнений, что отряд советских кинематографистов сделает все от него зависящее, чтобы запечатлеть в истории великие дни, когда над Западной Украиной и Западной Белоруссией взошла заря свободной и счастливой жизни.

Исторические решения социалистического парламента

Недавно закончила свою работу внеочередная Четвертая Сессия Верховного Совета СССР. Лучшие сыны и дочери великой родины, облеченные доверием всего советского народа, решали в Кремле вопросы огромной значимости, они принимали законы первостепенной важности — внутреннего и международного характера. Решения этой Сессии, полностью отвечающие жизненным интересам советского народа, горячо им одобряемые, войдут знаменательной датой в историю нашего государства.

На Сессию Верховного Совета СССР советское правительство внесло три вопроса: проект закона о сельскохозяйственном налоге, проект закона о всеобщей воинской обязанности и ратификация договора о ненападении между Германией и Советским Союзом. Все законы единогласно утверждены обеими палатами. Депутаты социалистического парламента выразили непоколебимое единодушие своих избирателей. В этом еще раз сказалось нерушимое морально-политическое единство советского народа, его железная сплоченность и преданность партии Ленина — Сталина, его непоколебимое решение строить коммунистическое общество.

В решениях Сессии была продемонстрирована глубокая принципиальность и последовательность всей нашей государственной политики. Партия и правительство последовательно и неуклонно осуществляют политику мира во всем мире. В своем историческом докладе на XVIII съезде ВКП(б) товарищ Сталин говорил: «Мы стоим за мир и укрепление деловых связей со всеми странами, стоим и будет стоять на этой позиции, поскольку эти страны будут держаться таких же отношений с Советским Союзом, поскольку они не попытаются нарушить интересы нашей страны».

Сейчас, когда атмосфера взаимоотношений между различными капиталистическими государствами достигла наивысшей степени накала, когда вторая империалистическая война охватывает все большее количество стран, Советский Союз, заключив договор о ненападении с Германией, еще раз продемонстрировал свою последовательную мирную политику, свою непоколебимую решимость отстаивать дело мира. В самом деле, два самых больших государства в Европе — СССР и Германия — договорились о том, чтобы ликвидировать существовавшую между ними вражду и жить в мире. Это целиком соответствует интересам советского и германского народов, интересам всех сторонников мира.

Заключенный советским правительством и ратифицированный Сессией договор о ненападении между Советским Союзом и Германией — это победа мудрой, прозорливой сталинской политики, большевистской партии и советского правительства, образец политического искусства.

Глава советского правительства товарищ Молотов сказал: «Политическое искусство в области внешних отношений заключается не в том, чтобы увеличивать количество врагов для своей страны. Наоборот, политическое искусство заключается здесь в том, чтобы уменьшить число таких врагов и добиться того, чтобы вчерашние враги стали добрыми соседями, поддерживающими между собой мирные отношения».

Договор о ненападении между Советским Союзом и Германией основан на растущем могуществе страны социализма, на нашей готовности противостоять любой агрессии. Реальное выражение оборонной мощи нашей армии, созданной заботами партии Ленина — Сталина, было ярко подчеркнуто в докладе народного комиссара обороны маршала Советского Союза товарища Ворошилова на Сессии. Число танков в Красной Армии выросло по сравнению с 1930 годом в 43 раза, самолетов в 6,5 раза, тяжелой, средней и легкой артиллерии — почти в 7 раз, мелкокалиберной противотанковой и танковой артиллерии в 70 раз. Сейчас наша славная Красная Армия стала во сто крат сильнее, чем в то время, когда был принят прежний закон.

Новый закон о всеобщей воинской обязанности, с огромным единодушием принятый Сессией, направлен к еще большему усилению военного могущества СССР. Этот закон построен с учетом коренных изменений, происшедших в жизни нашей страны, в технической оснащенности и организационной структуре вооруженных сил Советского Союза.

Новый закон о всеобщей воинской обязанности трудящиеся встретили с огромным, непередаваемым воодушевлением. Красная Армия — любимое детище советского народа, а служба в ее рядах — заветная мечта для многих миллионов молодых патриотов нашей родины.

Сессия заслушала доклад народного комиссара финансов СССР тов. Зверева о проекте закона о сельскохозяйственном налоге. За пять лет обстановка изменилась коренным образом. На XVIII историческом съезде ВКП(б) товарищ Сталин в своем докладе указал: «Колхозы окончательно закреплены и упрочены, а социалистическая система хозяйства является теперь единственной формой нашего земледелия».

Этих больших изменений действовавший до сих пор закон не предусматривает. Этим законом, например, устанавливаются твердые ставки сельхозналога для колхозов в размере от 10 до 50 рублей, которые не зависят в полной мере от размера доходов, получаемых колхозниками от личного, подсобного хозяйства. Такая система обложения сельскохозяйственным налогом приводила к тому, что чем больше внимания уделяли колхозники своему личному хозяйству и чем выше их доход, тем относительно меньше платили они налога государству.

Новый закон, принятый на Четвертой Сессии Верховного Совета СССР устанавливает новый порядок исчисления сельскохозяйственного налога. Он направлен на всемерное расширение общественного хозяйства в колхозах, на укрепление социалистической дисциплины труда, на создание преимущественных отношений для колхозников, добросовестно и честно относящихся к интересам колхоза. Этот закон сыграет колоссальную роль в дальнейшем подъеме сельского хозяйства и материального благосостояния колхозного крестьянства.

Советский народ уверен в своем счастливом будущем, ибо его ведет вперед испытанная большевистская партия, его ведет гений человечества — великий вождь народов товарищ Сталин.

Решения Четвертой Сессии Верховного Совета СССР, проникнутые духом сталинской мудрости, зовут к новым замечательным делам, к сияющим вершинам коммунизма.

Фильм о Ферганском канале

С. Эйзенштейн

Засл. деят. искусств

Ни к одной работе не приступаешь с таким особым чувством, как к этой.

Темы бывают более интересные или менее интересные. Увлекающие больше или увлекающие меньше.

Но эта — ни с чем несравнима. Работая над этой картиной, физически соучаствуешь в одном из наиболее ярких эпизодов творческого переустройства истории человечества.

Может показаться, что 240 километров будущего канала не так уже много в сравнении с путем, пройденным человечеством в веках.

А между тем эти 240 километров — не только трасса канала: они отделяли народ от перспектив, которые прежде дерзало рисовать себе только самое смелое воображение.

Сколько раз, читая и перечитывая неумирающие страницы классиков марксизма, задумывался каждый из нас о цветущем веке, который развернется после того, как бесповоротно и окончательно прекратится розни народов, когда навсегда будет уничтожено классовое общество.

Воображение рисовало героические картины того, как, создав бесклассовое общество, человек советской страны, свободный от оков и бичей, причин вечного раздора внутри человечества, станет лицом к лицу в поединке с последним противником — слепыми силами природы — и, окончательно победив их, заставит покорно служить свободному коммунистическому человечеству.

Будет! Будет! Будет! —

говорили мы себе в неуклонной уверенности.

Но все это неизменно рисовалось нам в будущем времени. В будущем.

Затем нам, захваченным гигантским размахом победного наступления сталинских пятилеток, это далекое будущее начинало звучать более близким.

Все это будет скоро — твердило сознание.

Но все еще в форме будущего времени, в форме будущих времен. Если уже не эпохою внука, то эпохою сыновей во всяком случае.

И вдруг над всем этим поставлено слово: «Есть!»

Будущее стало настоящим.

То, о чем робко мечталось, то, что казалось уделом внуков и сыновей, то, чего не было никогда, внезапно свершается на наших глазах и — мало того — мы призваны в нем соучаствовать.

И кто бы мог угадать, что из самых глубин одной из древнейших колыбелей человечества — из сердца Азии, из страны древнейших культур и развалин былого, именно из нее придет к нам это осуществление пылких мечтаний самых смелых умов, самых гениальных мыслителей человечества.

Между тем это именно так.

Древние медрессе Самарканда, древние мечети Бухары, древние стены Хивы навек связали страницы своего древнего прошлого с одной из самых интересных страниц истории бесклассового общества на одной шестой части мира. Ибо Бухара и Самарканд, Хива и Хорезм — дети того же Узбекистана, в чьем кругу сверкает южная его жемчужина — Фергана. Та Фергана, чье имя отныне неотрывно от истории побед коммунизма.

◇

Издревле боролся человек с пустыней. Но песок и пустыня побеждали человека. Ибо народ шел на народ в борьбе за отвоеванное у природы, и народам нехватало мудрости объединить свои силы и не оставалось сил, чтобы покорить себе природу.

Ибо класс порабощал класс, а человечество, строившее свое благосостояние на порабощении человеком человека, не могло добиться того гигантского размаха сил и творческого единения, которые необходимы для борьбы с песком и пустыней.

Великие деспотии прошлого, поглощая друг друга, губили цветущие края. И тонули в бескрайных просторах песков их собственные останки. Голодные степи, пустыни, пески протянули свои алчные просторы туда, откуда в бесконечной борьбе древнеазиатских народов между собою уводились русла плодоносящих рек, обрекая на гибель цветущие страны и города.

Распыленные, разрозненные и обнищавшие потомки этих народов, опутанные сетями ростовщиков, менял и баев, — что могли противопоставить они владычеству пустынь и песков?

Как влачили они сотни лет голодную жизнь в голодных степях — рабы тех, кто, не трудясь, в цепких руках держали жизненосную воду?

Над ними безжалостно и беспощадно властвовал один и тот же закон. В устах ли хана, в руках ли бая, под бичом ли колонизатора — этот закон оставался неиз-

менен. Он гласил: «Не давай крестьянину воды ни много, ни мало. Сытый — он завоюет тебя. Голодный обокрадет. И только полуголодный будет покорен».

Вода — эта плодоносящая кровь земли — веками являлась источником кровавой борьбы. Из-за нее проливали кровь в бессмысленной и алчной борьбе друг против друга.

«Вода — это кровь», — говорит узбекская поговорка, имея в виду живительную для посевов силу воды.

«Вода — это кровь», но за этими словами встают те бесчисленные реки человеческой крови, что лились в неустанной борьбе народов и классов за воду.

«Кто держит воду — тот держит власть», — говорит неумолимый закон старого Востока. Его знали и колонизатор, и ростовщик, и поработитель, и завоеватель.

Питаясь кровью народов, они не хотят думать о победе над силами природы. Зачем им это, когда легче держать в оковах сотни тысяч покорных рабов, выколачивая из них все то, чего хочет алчность хозяев!

И только вместе с властью, взявшей в свои руки и землю и воду, узбекский народ мог стать властелином природы, пустыни, вод и песков.

Фергана — жемчужина Узбекистана, ибо в Фергане впервые народ, свободный колхозный народ, народ-властелин и хозяин бросил зычный вызов силам природы.

Это здесь, впервые в истории человечества, сошлись 160 тысяч человек не для того, чтобы драться друг с другом.

Никто их не согнал.

Никто их не заставил.

Сам, по своей воле, по своей инициативе, вовлекая всех в свой трудовой порыв, колхозный Узбекистан шагнул на ту стадию развития общества, в которой человек навсегда смог скинуть власть природы над собой.

160 тысяч человек сошлось, чтобы в невиданных социалистических формах объединенного труда — для своей земли, для себя, для братских народов своей страны — обратить на жаждущую землю те воды рек, что сотнями лет тысячами кубометров живительной влаги бесцельно уходили в непроточную лохань Аральского моря; те воды, от которых зависело благосостояние и счастье миллионов людей.

И за один месяц труда они наносят этим вековечным пескам, этому вековечному бесплодию первый смертельный удар.

Ферганская долина... Дальше — Голодная степь... И впереди Кара-Кумы...

Приходит конец последним участкам безраздельного владычества змей и песков, волнами бесконечных барханов, перебегающих по белым костям погибших войск и караванов...

И сверкая водой, канал за каналом заструит в безводные ранее пустыни живительной крови.

◇

Современная тема! Сколько нас, советских художников, мечтают о ней. Сколько нас ищут ее!

И вот на нас движется в теме уже не сегодня, а завтра. То подлинное сегодня, которое одновременно является уже и нашим «завтра».

Изложенное выше — наша тема. Тема фильма, который в содружестве с писателем Павленко, оператором Тиссэ, композитором Прокофьевым мы делаем сейчас.

В этом ее обаяние и привлекательность для нас: тема о завтра, ставшем сегодня.

Но как истинное будущее растет из глубин прошедшего, как истинное понимание будущего растет из глубокого знания прошлого, как созидаемое вырастает из созданного, так и тема нашего завтра органически растет из прошлого этой темы.

Вот почему в нашем фильме о Ферганском канале пройдут и грозные войска Тамерлана, и сам Тамерлан, взгляда которого не выдерживал ни один смертный, и расцвет великолепного древнего города Ургенча, и гибель его, лишенного воды, и бедняк певец Тохтасын, и дочери, его пошедшие к ростовщику в обмен на короткие всплески воды для засыхающего поля отца, и бунт бедняков против закрытия плотин, обрекающего их на гибель, и страшные обычаи прошлого, кровно связанные с водой, и вода, несущая кровь, прежде чем самой стать живительной кровью плодоносных земель, ставших достоянием свободных народов.

И над всем этим плывет и звучит мощная поэма Ферганского канала, плывет далеко за пределы Узбекистана, далеко за границы СССР, неся через тему о сталинском социалистическом походе за воду призыв ко всем народам Востока взять в свои руки то, что принадлежит народу по праву — власть и с нею воду. Никто никогда не победит и не поработит освобожденный народ, который в собственных руках твердо держит власть.

Ферганский канал

РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА *

ПО ЛИБРЕТТО П. ПАВЛЕНКО и С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

1. (Ср. пл.) Поет певец Тохтасын, глядя в пустыню...

2. (Ср. пл.) ... поет песню о цветущей стране, какою была древняя страна Хорезм...

3. (Общ. пл.) Перед Тохтасыном расстилается бескрайняя пустыня...

4. (Общ. пл.) Бескрайние пустынные пески... Со словами песни наплывает...

4-а (Кр. пл.)... кустик хрупкого нежного растения в цвету...

5. (Ср. пл.) ... его сменяют молодые деревца, стройные и цветущие...

6. (Общ. пл.) И вот перед нами уже целый тенистый оазис...

7. (Ср. пл.) ... его деревья отражаются в просторном квадратном хаузе...

8. (Кр. пл.) ...арык бежит в хауз...

9. (Общ. пл.) ... и, выбегая из него, разливается целой сетью маленьких арычков.

10. (Общ. пл.) Затейливый узор серебристых арычков, питающих плодоносные поля.

11. (Общ. пл.) Арык вбегает снова в хауз. И на этот раз в нем — запрокинутые вверх ногами небесно-голубые купола...

12. (Общ. пл.) Отражаются в хаузе купола мечетей, гробниц, медрессе... А Тохтасын поет о величии древнего города Ургенча, красотой превосходящего все города Азии, и о несметных его богатствах.

13. (Ср. пл.) Затейливый узор серебристых арычков переходит наплывом в сложные арабески изразцовых узоров на фасаде великолепной мечети, и перед нами...

14. (Общ. пл.)... площадь богатого древнего города в пестром движении...

15. (Общ. пл.) Из больших водоемов струится вода. Ее черпают кувшинами...

16. (Ср. пл.) ... и из кувшина в большие сосуды переливается вода...

17. (Общ. пл.) Людские потоки движутся по монументальным лестницам древнего города.

18. (Ср. пл.) В небе высятся бледноголубые купола медрессе, мечетей, гробниц...

19. (Ср. пл.) Сверкающая изразцами улица вдоль пышных гробниц. Мерно движется в богатых халатах толпа.

20. (Ср. пл.) Плывут в толпе белые паранджи и черные чачваны. Снуют водоносы. Мирно журчат фонтаны.

21. (Ср. пл.) Серебристый арык бежит в прямоугольный хауз на дворе великолепной мечети.

22. (Общ. пл.) Двор сплошь заполнен склоненными фигурами молящихся в белых чалмах. Весь простор двора играет переливами богатых восточных тканей.

23. (Ср. пл.) Молитвенно кланяются фигуры, облаченные в широкие шелковые халаты.

24. (Общ. пл.) В мерном ритме молится площадь перед мечетью. В песне Тохтасына неожиданно прозвучал резкий оборот мелодии, и, как бы вторя ему, внезапно распростерлись ниц сотни молящихся на широком дворе мечети.

25. (Общ. пл.) В небе высится тяжелый минарет мечети. С мелодией песни скользит по нему аппарат.

26. (Ср. пл.) Снова поет Тохтасын. Грозные войска Тамерлана, — поет он, — уже долго осаждают город Ургенч.

27. (Общ. пл.) И со словами песни возникают черные шатры лагеря Тамерлана и отдаленный вид на Ургенч.

28. (Общ. пл.) Бунчуки с черными и белыми хвостами веют над шатрами, окруженными копьями с головами казненных. Впереди конных военачальников на фоне шатров и войск стоит «железный хромец»...

29. (Ср. пл.) Тамерлан...

30. (Кр. пл.) ... прищурив глаз. Он пощипывает редкую бороду. Он невысок, худ, почти тщедушен. В простом халате из дешевого бекамаса и простой тюбетейке черного шелка с белыми перчиками. Подпоясанный дешевым платком, он похож на простолюдина.

31. (Общ. пл.) Обращенные к дальнему Ургенчу, грозной стеной стоят войска Тамерлана.

32. (Ср. пл.) Не глядя на стоящих сзади военачальников— старого и молодого—спокойно говорит Тамерлан:

— Город этот силен водой.

И помолчав, прибавил:

— Отвести от Ургенча воду...

И сразу защелкали в воздухе бичи...

33. (Ср. пл). Тамерлан стоит в окружении военачальников. В воздухе щелкание бичей, пронзительный свист. Ветер треплет шатры...

34. (Общ. пл.) Вдали шатер Тамерлана. Первый план заполнен полуголыми бегущими землекопами с кетменями и лопатами. Их гонят перед собой конные воины Тамерлана, щелкая длинными бичами.

35. (Ср. пл.) Испуганные лица рабов бегут мимо аппарата.

36. (Общ. пл.) Много склоненных спин бегущих землекопов-рабов. Длинные бичи со свистом воют над ними.

37. (Ср. пл.) Продолжает свою печальную песню певец Тохтасын. Он поет о великих бедствиях и лишениях, осажденного Тамерланом Ургенча. Его песня ложится на....

38. (Из зтм.)... убегающую из арыка воду...

39. (Ср. пл.) ... пустой хауз без воды...

40. (Кр. пл.) ... на высохший водоем...

41. (Общ. пл.) Полуразрушенная крепостная стена, заполненная умирающими от жажды защитниками. Пленные едва волочат на спинах грузы кирпичей и бревна для закладки громадных брешей.

---

* Печатается по первому варианту. Ред.

42. (Ср. пл.) Около стены в беспорядке лежат пустые сосуды для воды. Обезумевший от жажды человек безнадежно ищет в них капли воды.

43. (Общ. пл.) Улочка города, полузаваленная трупами. Пленные проносят бревна. Кто-то не выдержал — падает.

44. (Ср. пл.) Ямы, заполненные сухой известью. Около стоят растерянные каменщики, беспомощно разводя руками, — им нечем замешать известь. В глубине рабы сбрасывают бревна на фоне пробитой стены.

45. (Ср. пл.) Стоит военачальник и несколько каменщиков. Среди них высокий каменщик — старшина.

46. (Кр. пл.) Высохшие черные руки его перебирают кучу пыльной извести.

— Не на чем замешать известь! — звучит его голос.

47. (Ср. пл.) Умирающие раненые воины лежат во дворе великолепной мечети.

48. (Ср. пл.) Молчаливая толпа матерей в другом углу мечети.

49. (Ср. пл.) Толпа связанных пленных около аркады мечети...

50. (Кр. пл.)... Измученные жаждой пленные...

51. (Кр. пл.)... Лица угрюмых пленных монголов...

52. (Общ. пл.) Под высоким сводом мечети склоненная молящаяся фигура хорезмского эмира.

53. (Ср. пл.) Молодой, красивый, томный в золоте царственного халата молится на коврике эмир Хорезма. Ему молитвенно вторят чинные старцы. К эмиру подходит военачальник. Почтительно наклонившись, он шепчет:

— Эмир, нет воды замешать известь.

54. (Ср. пл.) В кадр вбежал воин с криком:

— Эмир, нет воды!

И упал около его ног...

55. (Ср. пл.) Исступленно закричали матери:

— Эмир, нет воды!

56. (Ср. пл.) — Воды, воды! — простонали раненые.

57. (Общ. пл.) — Воды! Воды! Воды! — на разные голоса закричала вся площадь.

58. (Ср. пл.) — Воды! Воды! — потянулись в сторону эмира связанные пленные.

59. (Ср. пл.) Смотрит на пленных эмир.

— Нет воды замешать известь! Что делать!? — повторяет военачальник.

— Воды! Воды! — несется с площади.

60. (Кр. пл.) — Замесить известь на их крови, — коротко произнес эмир.

61. (Ср. пл.) В мертвенном страхе метнулись под своды военнопленные. На них бросилась толпа воинов.

62. (Ср. пл.) Хватают пленных воины эмира...

63. (Ср. пл.) Эмир опускается на коврик, продолжая молитву.

64. (Кр. пл.) По кадру сверкнула кривая сабля...

65. (Кр. пл.) По кадру сверкнул кривой нож...

66. (Кр. пл.) Запрокинута голова пленного.

67. (Кр. пл.) В чан стекает кровь...

68. (Кр. пл.) В чан стекает кровь...

69. (Ср. пл.) По кадру протаскивают вереницу связанных веревкой пленных.

70. (Кр. пл.) Куча извести и пустой жолоб над ней.

71. (Ср. пл.) Пленных ставят на колени...

72. (Кр. пл.) Воин рубит кривой саблей (за кадр)...

73. (Кр. пл.) Яма с известью. По пустому жолобу медленно бежит густая черная жидкость...

74. (Кр. пл.) Быстро замешали темную известь жадные руки.

75. (Ср. пл.) Бревнами, камнями быстро заполняется брешь в стене.

76. (Общ. пл.) Из последних сил, осажденные лихорадочно чинят крепостные стены. Внезапно издали врывается отдаленный рев карнаев. Оцепенели каменщики, бросились на стену защитники.

77. (Общ. пл.) По широким лестницам в панике пробегают толпы народа. Ближе слышен рев карная.

78. (Общ. пл.) Двор большой мечети. В смертельном испуге мечется народ. Вдали ревут карнаи.

79. (Ср. пл.) Поднимается с колен эмир. Его окружают приближенные.

80. (Общ. пл.) На крепостные стены, шатаясь, подымаются последние защитники города.

81. (Общ. пл.) Из пустыни черной тучей двинулись на штурм войска Тамерлана.

81а. (Общ. пл.) По пустыне катятся полчища Тамерлана.

81б. (Общ. пл.) Под стены Ургенча подкатились войска Тамерлана.

82. (Общ. пл.) На фоне наступающих войск — фигура хромого Тамерлана.

83. (Кр. пл.) Глаза его горят. На тонких губах играет улыбка.

84. (Ср. пл.) С трепетом глядят на него приближенные.

85. (Кр. пл.) Глаза Тамерлана горят веселым огнем.

— Кто держит воду, у того власть! — выкрикивает он.

86. (Общ. пл.) Новые полчища Тамерлана подкатываются к крепостной стене.

87. (Ср. пл.) Обессиленные защитники отбегают от стен.

88. (Общ. пл.) Медленно отступая от невидимого врага, защитники проходят через площадь...

89. (Общ. пл.)... добегая до двора мечети, валятся замертво. Панорама движется вверх по минарету. Вдали победный рев карная.

90. (Ср. пл.) На площадку минарета, опираясь на оруженосца, выходит эмир и наблюдает картину смерти города.

91. (Общ. пл.) Сверху виден двор мечети, заполненный мертвыми.

Группа людей протягивает руки, прося пить.

92. (Ср. пл.) Площадь города усеяна мертвыми. Посреди площади ползет одинокая фигура, тянется вверх и кричит:

— Воды!

93. (Ср. пл.) Медленно обернувшись к оруженосцу, эмир говорит, как бы в ответ умирающему:

— Вода — это кровь...

Юный страж умирает, присев на ступеньки. Не взглянув на него, эмир сходит вниз.

94. (Общ. пл.) Войска Тамерлана врываются через брешь крепостной стены в город, разрушая все на своем пути.

95. (Ср. пл.) На стене повис умерший от жажды защитник...

96. (Общ. пл.) В разных положениях лежат умершие от жажды по всей широкой лестнице...

97. (Ср. пл.) Высохший хауз. На дне его умершие люди...

98. (Ср. пл.) Умершие от жажды у пустых водоемов.

99. (Ср. пл.) Умершие от жажды у пустых водоемов.

100. (Ср. пл.) Среди драгоценностей лежит умерший от жажды купец....

101. (Ср. пл.) В полутемной келье старинного медрессе тихо склонился над пергаментом высохший, похожий на мумию, умерший ученый.

102. (Общ. пл.) В гареме умерли запертые жены эмира. Они в комнатах с дверьми из резного дерева и окнами из резного ганча, как перепелки в праздничных клетках.

103. (Ср. пл.) Недвижимо лежат они обнаженные или убранные в великолепные платья на коврах и подушках гарема.

104. (Ср. пл.) У высохшего бассейна младшая жена эмира, умершая от жажды. На дне бассейна несколько мертвых рыб. И над этими картинами смерти, все разрастаясь, ревет и грохочет музыкой шум.

105. (Кр. пл.) Две жены эмира умерли в объятиях друг друга.

106. (Ср. пл.) В глубине большого зала гарема на коврах сидит эмир.

107. (Ср. пл.) Эмир смотрит перед собою, шепчет:

— Кто держит воду — тот владыка... — Умирает.

108. (Общ. пл.) А по площади Ургенча уже пробегают войска Тамерлана...

109. (Общ. пл.)... Они устремляются вверх по лестнице, сливая свой бег с музыкой штурма.

110. (Общ. пл.) Группа последних защитников города со старым каменщиком во главе скрывается в переулок. Вдали продвигаются передовые отряды победоносных войск Тамерлана. Вступает музыка песни Тохтасына (без слов).

111. (Ср. пл.) Группа каменщиков нырнула в трещину стены.

112. (Ср. пл.) Пробежала неясной тенью вдали по кладбищу, мимо древних мазаров над могилами праведников.

113. (Общ. пл.) Отведенная от города Ургенча река зажата в наспех сделанные борта временного канала. Ее стерегут стражи Тамерлана. Вдали движутся к городу его войска.

114. (Ср. пл.) Стерегут воду его стражи...

115. (Ср. пл.) Из тени возникает группа каменщиков и набрасывается на стражу...

116. (Общ. пл.) К воротам побежденного города движутся войска Тамерлана. Среди них боевые слоны.

117. (Общ пл.) На площадь побежденного города окруженный пышной свитой въезжает Тамерлан.

118. (Ср. пл.) Опрокинув стражу, отряд каменщика, кетменями пробивает борта временного канала.

119. (Общ. пл.) Вода врывается в пробоину. Дыра мгновенно увеличивается. Рушится весь борт и всей своей шириной вбок катится в пески плененная река.

120. (Кр. пл.) — Вы отняли нашу воду, так берите ж ее! — исступленно кричит каменщик, поглощаемый водоворотом раскрепощенной реки.

121. (Общ. пл.) Движутся к городу войска Тамерлана. На них устремляются буйные потоки воды.

122. (Ср. пл.) Вода заливает убегающих пеших воинов...

123. (Ср. пл.) Вода стремительно затопляет конницу...

124. (Ср. пл.) В потоках воды тонут верблюды, люди, палатки...

125. (Общ. пл.) Войска в панике борются с водой...

126. (Ср. пл.) Их смывает мощным течением все...

127. (Ср. пл.)... прибывающие воды.

128. (Ср. пл.) Тамерлан в окружении военачальников говорит:

Тема: — Нет сил, сильнее сил природы... — и, втянув голову в плечи, мчится вместе со свитой...

129. (Общ. пл.) В беспорядке отступают войска Тамерлана, заливаемые водой.

130. (Общ. пл.) Вода до горизонта заливает пустыню. Плывут и тонут люди, кони, верблюды, овцы...

131. (Ср. пл.) По воде медленно движется группа боевых слонов. На них стараются вскарабкаться утопающие люди.

132. (Общ. пл.) Огромные массы воды заливают пустыню. В шум воды врезается вой ветра... Надвигается самум...

133. (Общ. пл.) С воем и свистом кружится самум, наступая на воду...

134. (Общ. пл.) Стены мертвого города. На стенах его мертвые защитники бесстрастно глядят, сощурив высохшие глаза, и, как бы слегка усмехаясь, вслушиваются в поединок воды и песка.

135. (Общ. пл.) Вихри песка постепенно начинают покрывать воду...

136. (Ср. пл.) ... Вода исчезает в песках...

137. (Ср. пл.) ...Песок бежит по склонам бархана...

138. (Общ. пл.) Песок бежит по склонам бархана. Вдали виден мертвый город...

139. (Общ. пл.) Развалины города в песках.

140. (Общ. пл.) Развалины мечети, поглощенные песками...

141. (Ср. пл.) Бескрайняя пустыня...

142. (Ср. пл.)... Валяются скелеты людей, лошадей...

143. (Ср. пл.)... скелеты верблюдов, полузасыпанные кирпичами.

144. (Ср. пл.) Опрокинутый сундук с раскинутыми золотыми монетами.

145. (Кр. пл.) Земля скользит по золотым монетам и они звенят неожиданно громко.

◇

146. (Ср. пл.) Струится песок по краям барханов. Вступает песня Тохтасына.

Тема: Народы, враждуя
друг с другом, раскрепощали
губительные силы природы,
становясь ее жертвами.

147. (Общ. пл.) Общий план барханов.

148. (Общ. пл.) Бескрайние просторы пустыни. Продолжается песня Тохтасына.

149. (Ср. пл.) Наплывом появляется лицо поющего Тохтасына, заканчивающего песню.

150. (Ср. пл.) Смотрит в пустыню Тохтасын, он проводит рукой по струнам гиджака. Печально опускает голову.

151. (Общ. пл.) Через угрюмую фигуру Тохтасына видна группа слушающих его узбеков на фоне бедной чайханы. Чайхана действительно бедна, как беден и нищ весь кишлак со скудной и хилой землей, пустыми арыками и жилищами, сделанными как бы из слежавшейся пыли.

152. (Кр. пл.) Пустые пиалы и чайники. За чайханой блестит белая с черными арабскими письменами стена мечети.

153. (Ср. пл.) На стене чайханы под рекламой галош «Проводник» — лубочные сцены русско-японской войны.

154. (Ср. пл.) Группа бедно одетых дехкан, молчаливо слушающая Тохтасына. Среди них старик с белой бородой. Он вздохнул и проговорил:

— С тех пор наша страна обеднела...

155. (Кр. пл.) На помосте чайханы на истертом ковре сидит другой старик, круглый и благообразный.

156. (Кр. пл.) — Воды нет даже для чая, чтобы угостить нашего певца Тохтасына, — ласково говорит толстяк.

157. (Ср. пл.) Вздохнул Тохтасын и сказал:

Тема: Три у меня дочери, сухое поле, не от радости пою.

158. (Ср. пл.) Высохший старичок с глубоким вздохом заговорил:

(Тема) — Все мы бедны!

159. (Общ. пл.) Бедная чайхана, стоящая над пустым, высохшим арыком. Рядом засохшее дерево. В скудной тени угрюмо сидят декхане.

160. (Ср. пл.) Безводный хауз с пятнами грязного ила.

161. (Ср. пл.) Занесенные песком полуразвалившиеся дувалы.

162. (Общ. пл.) Сжигаемая солнечным зноем пустынная улица кишлака.

163. (Общ. пл.) Белая стена мечети с громадными черными буквами изречений из корана.

164. (Ср. пл.) Снова чайхана. Узбек помоложе говорит:

— Кто хорошо трудится, тот и сыт.

165. (Ср. пл.) Сказал Тохтасын:

Тема: — У меня только семь полосок воды. Что стоит мой труд без воды?

Он берет в руки полу халата и показывает на ней, какой ширины та полоска воды, которая приходится на его долю.

Тема: — Что я могу?

166. (Ср. пл.) — Воду можно прикупить, — ласково произнес благообразный толстяк. — Я стар и потому добр.

167. (Кр. пл.) — За двух твоих старших дочерей я дам полчаса воды, — продолжает толстяк.

168. (Ср. пл.) — Думай, — закончил он свои слова, глядя на Тохтасына.

169. (Кр. пл.) Тохтасын тяжело отвел от него глаза, опустил голову и задумался...

170. (Общ пл.) Занесенная пылью чайхана. Угрюмо сидят декхане. В кадр врываются крики людей и блеяние овец. Медленно поворачивают головы сидящие в чайхане и глядят за кадр.

171. (Общ. пл.) Пыль шумной тучей восходит за кишлаком на холмах, изъеденных песками, как молью.

172. (Ср. пл.) Все встают, глядят. Никто не понимает в чем дело. Один благообразный толстяк продолжает сидеть на потертом коврике.

173. (Общ. пл.) Стадо овец от куста к кусту бежит к кишлаку. Овцы несутся рысью. Старик-пастух сидит верхом на осле и долго тревожно кричит.

174. (Ср. пл.) В облаке пыли бегут задыхающиеся от жары овцы.

175. (Кр. пл.) Впереди стада идет вожак-баран с тяжелыми крутыми рогами. Он положил рога на шеи двух овец и так поддерживает свою голову с отвисшим черствым языком и мутными сухими глазами.

176. (Ср. пл.) — Есть? — спрашивает старик-пастух.

177. (Ср. пл.) — Нет! — отвечает молодой парень, стоя у пустого каменного водоема.

178. (Ср. пл.) Мечутся, задевая друг друга, издыхающие от жары овцы. Над ними возвышается фигура старого пастуха.

179. (Общ. пл.) Мечутся овцы, пыльным потоком устремляясь в кишлак.

— Воды нет! Воды нет! — хриплым голосом кричит пастух, — смерть всем!

180. (Общ. пл.) Встревоженные женщины в паранджах и чачванах выбегают из жилищ с криком о несчастьи. По улице с плачем бегают дети.

181. (Ср. пл.) — Нет воды! Нет воды! — кричат женщины. Мечутся овцы.

182. (Ср. пл.) — Воды нет, — кричит пастух, — воду закрыли!

183. (Общ. пл.) Испуганно затихли женщины. Вдали мечется обезумевшее стадо, подымая клубы удушливой пыли.

184. (Ср. пл.) Встревоженно переглянулись мужчины. Они ищут глазами кого-то.

185. (Ср. пл.) Испуганно поднялся Тохтасын, глядя за кадр.

186. (Ср. пл.) Со страхом смотрят из-под паранджи в ту же сторону женщины.

187. (Ср. пл.) Медленно, не торопясь, поднялся с коврика благообразный толстяк...

188. (Общ. пл.)... и спокойными шагами пошел в направлении белой стены мечети, расписанной громадными черными буквами изречений корана.

189. (Общ. пл.) Разломанная стена жилища Тохтасына. Оно беднее бедного. Двор пуст и гол — ни дерева, ни куста.

190. (Ср. пл.) За широким глиняным дувалом крошечное поле.

191. (Ср. пл.) Около глиняной стены в глубине крохотного поля работают три дочери Тохтасына. Двум из них нет 12—13 лет, младшей — Лиле — около восьми.

192. (Ср. пл.) Старшие дочери, согнувшись, окапывают отдельные хилые ростки хлопка. Младшая бережно по каплям поливает их из полупустой пиалы.

193. (Ср. пл.) — Одна из старших девочек говорит:

— Воды хватит еще на три кустика.

194. (Ср. пл.) — А остальные засохнут, — докончила ее мысль вторая.

195. (Ср. пл.) Бережно поливает кустики Лила. Один, второй, третий.

196. (Кр. пл.) Пиала в руках Лилы пуста. Лила поднимает голову, видит...

197. (Ср. пл)... у стены стоит Тохтасын, рядом с ним благообразный толстяк. Они оба смотрят на девочек.

198. (Ср. пл.) Заметив отца с женихом, разогнулись старшие девочки и пугливо прикрылись полами халата.

199. (Кр. пл.) Толстяк переводит понимающий взгляд вниз на Лилу.

200. (Кр. пл.) Лила испуганно глядит на старика, вздрагивает и убегает...

201. (Ср. пл.) ... к отцу и прячется в складках его халата. Отец обнимает девочку, прижимая ее к себе.

202 (Ср. пл) — Приходи ночью к головному арыку,—небрежно бросает толстяк, уходя за кадр.

203. (Кр. пл.) — Лила испуганно выглянула из-за отца.

204. (Ср. пл.) Покорно идут к двери две старшие дочери. Слышен голос толстяка:

— Получишь свою долю воды.

205. (Общ. пл.) Толстяк поворачивается и уходит. Покорно идут за ним две старшие дочери Тохтасына.

206. (Ср. пл.) Тохтасын, глядя вслед ушедшим дочерям, уводит Лилу во внутренний дворик.

207. (Общ. пл.) Угол внутреннего двора. Через стену медленно струится песок блуждающего бархана.

208. (Ср. пл.) К дому подходит Тохтасын, в дверях стоит худой голодного вида юноша с недобрым, нервным лицом. На нем поношенный халат и тюбетейка.

209. (Кр. пл.) — Верни сестер! — сурово говорит юноша.

210. (Ср. пл.) Из темной двери на солнце выходит юноша и подходит к отцу. Он говорит пылко и гневно.

— В Андижане восстание, в Кушке бастуют железнодорожники, есть царь, нет царя — кто знает.

211. (Кр. пл.) — Вода будет общая! — убежденно говорит он.

212. (Кр. пл.) — Вода — это кровь! — резко кричит Тохтасын.

213. (Ср. пл.) — Вода, как кровь, не может быть общей. Моя во мне, твоя — в тебе. Таков закон исстари, — резко говорит Тохтасын.

214. (Ср. пл.) — Верни сестер! — в ответ на это кричит юноша и тянет руку к поясу, где, может быть, висит нож.

215. (Общ. пл.) — Тохтасын поднимает над головой палку и с размаху ударяет сына по голове.

216. (Ср. пл.) Юноша хотел что-то сказать, но внезапно повернулся, схватился рукой за окровавленную голову и выбежал из дворика, хлопнув калиткой.

217. (Ср. пл.) Медленно опустился на землю Тохтасын и спрятал голову в халатике Лилы.

218. (Ср. пл.) В углу двора через стену, не переставая, струится с бархана песок.

219. (Кр. пл.) Тохтасын поднял голову и смотрит на Лилу по возможности ласково. Лицо его не привыкло к нежным и добрым движениям. Он черен от солнца, и кожа его лица и шеи потрескалась, как земля без воды. Седая борода его тверда, как трава селин на бархане, а руки напоминают сухие сучья. Слышен шелест падающего песка.

220. (Ср. пл.) Угол двора. Струится песок. В шум струящегося песка вступает мелодия заигравшей в арыке воды.

221. (Кр. пл.) Тохтасын поднял голову, прислушивается. Мелодия слышится громче.

222. (Кр. пл.) Из отверстия в стене в засохший арык весело бежит струйка воды.

223. (Кр. пл.) Тохтасын обернулся на шум. Лицо его прояснилось.

224. (Ср. пл.) В сухом арычке, что прихотливо перерезает двор, бежит немного воды. Щебеча и играя, бежит она по арыку, игрушечным водопадом струится с поставленного на ребро кишлака, и кружится в небольшом хаузе у жилища.

225. (Ср. пл.) Тохтасын и Лила, не веря своим глазам, смотрят на воду.

— Вот у нас своя вода, Лила. Ее прислали тебе сестры, — говорит Тохтасын.

Вода поет, и сердцу делается отрадно.

226. (Общ. пл.) Хауз посреди двора. Лила, весело щебеча, подбегает к нему и большой пиалой черпает из него воду, чтобы сварить отцу чай в большом медном чайнике.

227. (Ср. пл.) Длинные черные нити играют на дне пиалы. Это черви. Лила пропускает воду сквозь полу своей домашней рубахи, с отвращением сбрасывая червей, и ставит чайник на очаг.

228. (Общ. пл.) Тохтасын ложится на деревянную тахту во дворе, арык бежит под ней. Вода поет, чего еще желать?

229. (Ср. пл.) Он опускает руку и перебирает пальцами струйки бегущей воды. Чего еще желать? — Нет и не будет большего счастья для узбека, как слушать бегущую воду, — мечтательно говорит он.

230. (Ср. пл.) Тохтасын берет в руки гиджак и пальцами, искривленными от работы, проводит по тихим, как шелест воды, струнам.

231. (Общ. пл.) Звуки струн, вливаясь в песню арыка, звучат мелодией особой нежности и остроты. На потертый палас выходит Лила и танцует перед старым, потерявшим семью отцом.

232. (Ср. пл.) Тохтасын смотрит на нее. Он заплакал бы, если бы мог. Но слезы не даны старику.

— Пой, Лила, пой, танцуй! Все будет хорошо, дочка!

233. (Ср. пл.) Перебирая маленькими ножками, танцует на паласе Лила. Руки ее вторят ритму струящейся воды.

234. (Ср. пл.) Куча песку у дувала все растет и растет. В сумерках она похожа на женщину в парандже.

235. (Ср. пл.) Перебирая струны гиджака.

— Кто там? — спрашивает отец наступившую темноту.

236. (Ср. пл.) Танцуя, взглянула Лила в угол двора и сказала:

— Это песок, ата.

— Не страшно, у нас теперь есть вода, — отвечает отец, перебирая струны гиджака и медленно начиная дремать.

237. (Ср. пл.) Медленно струится мелодия, плавнее становятся движения Лилы. Бесшумно скользит она в танце, чтобы не потревожить засыпающего отца.

238. (Ср. пл.) Вот замерли звуки гиджака, вместе с ними воцарилась полная тишина. Перестал петь и арык. Внезапно застыла, перестав танцовать, оробевшая Лила. Только вдали слышен шелест пересыпающегося песка. Замерла Лила.

239. (Ср. пл.) От внезапно наступившей тишины проснулся Тохтасын. Прислушался к темноте — кругом полное безмолвие.

240. (Ср. пл.) Угол двора. Через дувал с неумолимостью песочных часов струится песок.

241. (Ср. пл.) Внезапно сообразил в чем дело Тохтасын. Опустил руку в арык и как ужаленный вскочил с деревянной тахты...

242. (Общ. пл.)... и бросился к калитке двора. Посреди двора замерла одинокая фигурка Лилы. Гулко стукнула калитка.

243. (Ср. пл.) У головного арыка базар воды. Широкой полосой движется вода головного арыка. В воздухе беспорядочный гул голосов.

244. (Ср. пл.) Над арыком группа рьяно торгующихся людей. В центре их, ласково улыбаясь, стоит благообразный толстяк и рядом с ним русский инженер, около него стражник. Кругом суетятся люди.

245. (Ср. пл.) Расстелив халат и поставив на него дешевый будильник, бедняк выкрикивает как торговец:

— Он беж минутэ он беж минут (пятнадцать минут)! Он продает свои пятнадцать минут воды.

246. (Ср. пл.) Два подсевших к нему декханина ожесточенно торгуются за воду.

247. (Ср. пл.) Какой-то декханин отмеряет на поле халата свою долю воды и засекает топором на ткани ее ширину.

248. (Ср. пл.) Войдя в арык почти до пояса, он полой халата обмеряет ширину приобретенной доли арыка.

249. (Кр. пл.) Мираб вставляет ножи, разделяя ими поток воды.

250. (Кр. пл.) Купивший на последние гроши воду, жадно глядит на нее, мочит в ней руки и лицо.

251. (Ср. пл.) Двое других декхан, торгуясь, завершают сделку и подходят к мирабу.

252. (Ср. пл.) В центре группы «зять» Тохтасына, толстяк. Стражник сдерживает рвущихся к нему бедняков. Это должники, просящие ростовщика об отсрочке.

253. (Ср. пл.) Другие несут ему последнее добро — маленькие коврики, дешевые серебряные украшения, кольца, серьги — в уплату за долги.

254. (Кр. пл.) Толстяк небрежно взвешивает на руке старинные свадебные украшения «золотые брови» и кричит мирабу:

— Беж минут!

Показывает пять пальцев.

255. (Ср. пл.) Отдавший украшение, возмущенный жадностью ростовщика, кричит ему:

— Мало даешь! Мало даешь!

256. (Ср. пл.) — Есть у нас старый ханский закон, — говорит толстяк, не обращая на него внимания, обернувшись к русскому инженеру, равнодушно глядящему на суету у арыка. — Давай крестьянину воды не много и не мало, — продолжает толстяк, — сытый — он тебя завоюет, голодный—обокрадет и только полуголодный будет всегда покорен.

257. (Ср. пл.) — Не перехватите, Амиджан-ага, — говорит инженер, — не перегните палки.

— Я знаю, сколько может проголодать узбек, — хитро отвечает толстяк.

258. (Общ. пл.) Расталкивая плачущую и голосящую бедноту, к толстяку подошел Тохтасын.

259. (Ср. пл.) — Мои полчаса, — говорит он.

260. (Ср. пл.) — Налог за тебя заплатил, остаток тебе отпустил, хватит с тебя, — говорит толстяк Тохтасыну. Ядовито прибавил: — Может, скажешь, тебе за песни платить? — и повернулся к Тохтасыну спиной.

261. (Кр. пл.) Тохтасын оторопел. Его душит ярость...

262. (Ср. пл.) Русский стражник, охраняющий толстяка, качает головой, наблюдая невиданный рынок

— Ваше благородие, дайте мне воды хоть полхалата, девку себе, что ли, куплю, — говорит он русскому инженеру.

263. (Кр. пл.) — Это прямо непостижимо, почем тут жизнь, — говорит он сокрушенно.

264. (Ср. пл.) — Резким движением поворачивает к себе толстяка Тохтасын. Он высок и страшен на фоне оборванной и измученной бедноты.

265. (Кр. пл.) Тохтасын говорит:

Тема: Толстяк не имеет земли.
Толстяк не трудится.
Толстяк имеет воду.
Толстяк не имеет права на воду.

Яростно гудит толпа.

266. (Ср. пл.) Около Тохтасына толстяк. Его забавляют слова певца.

— Кто держит воду? Кто хозяин? — говорит он, лениво подымая руку, и хлещет Тохтасына по лицу.

267. (Кр. пл). Инженер поднял брови.

— Неплохой удар для такого тучного человека, — сказал он усмехнувшись.

268. (Ср. пл.) Реплика инженера потонула в крике толпы. Тохтасын закричал:

— Открывай воду! — И крик его подхватил десяток яростных голосов.

269. (Ср. пл.) Толстяк отступил и зашел за спину стражника, но уже, сбивая все на своем пути, бегут бедняки, размахивая кетменями, к запруде.

270. (Ср. пл.) Тот, кто только что продавал воду, врывается в толпу, потрясая будильником.

271. (Ср. пл.) Меривший воду халатом, скинув халат, размахивает кетменем.

272. (Ср. пл.) Враз ударяя кетменями, разносят бедняки запруду.

273. (Общ. пл.) Не выдерживает плотина, и, ломая ее, вода с ревом устремляется из головного арыка на посевы.

— Люди, берите воду! Берите воду все! — исступленно кричит Тохтасын.

274. (Ср. пл.) Доламывая плотину, мчится вода.

275. (Ср. пл.). Жены и дети взбунтовавшихся в ужасе закрывают лица руками.

276. (Ср. пл.) Среди женщин Лила. Она вглядывается в толпу и замечает отца.

277. (Ср. пл.) Толпа бедняков размахивает кетменями, среди них Тохтасын. Лила пытается схватить отца за руку и увести его прочь. Но он уже не властен сейчас над собой. Все горит в нем обидой и мщением.

278. (Ср. пл.) Несется вода, увлекая с собой разломанные бревна сипая.

279. (Ср. пл.) Вскакивает на лошадь стражник.

280. (Ср. пл.) Мечется, командуя, инженер.

281. (Ср. пл.) Скачет сквозь воду стражник.

282. (Ср. пл.) В смятении беспомощно поднял руки к небу толстяк, «зять» Тохтасына.

283. (Общ. пл.) Вода размывает поля.

284. (Ср. пл.) Вода бежит по улице кишлака, неся на себе трупы и домашний скарб.

284а. (Ср. пл.) Вода заливает улицу кишлака.

284б. (Общ. пл.) Вода заливает двор Тохтасына.

285. (Общ. пл.) На фоне белой стены с черными буквами корана — ишан. Его обступили встревоженные люди и кричат:

— Что делать? Что делать? — гудит взволнованная толпа.

286. (Ср. пл.) Говорит ишан:

— В коране нет указаний на такой случай.

287. (Кр. пл.) — А что повелевает обычай? — зная ответ, настойчиво спрашивает «зять» Тохтасына.

288. (Ср. пл.) И, слегка помолчав, сказал ишан:

— Сотня человек с именем Тохта и Тохтасын, живыми брошенные в прорыв, вот что еще может умилостивить Аллаха.

289. (Ср. пл.) — Применить этот обычай! — проникновенно говорит толстяк, поднимая руки к небу.

290. (Ср. пл.) И группа стоящих возле декхан бросается в толпу.

291. (Ср. пл.) — В чем дело? Что решено? — тревожно спрашивает инженер. — Что за Тохта?

292. (Ср. пл.) — Имя Тохта, Тохтасын означает стой, остановись! И если сотню их бросить в прорыв, Аллах оста-

новит потоки воды. Это бывало, — объясняет ишан инженеру.

293. (Кр. пл.) — Понятно! Собачья ерунда! Но делайте, что хотите, бросайте их две, пять, семь сотен, тысячу! Сколько хотите! Куда хотите, только начните заваливать прорыв!

294. (Общ. пл.) И сразу над пустым кишлаком пронзительно раздается возглас.

— Кто носит имя Тохта — отзовись!

295. (Ср. пл.) Какая-то старая женщина схватила юношу-сына...

296. (Кр. пл.) ... и толкнула его в дом, захлопнула дверь и закрыла ее за собой.

297. (Общ. пл.) По маленькому двору в смертельном испуге бежит человек.

298. (Ср. пл.) Открывается калитка, за ним устремляется толпа народа.

299. (Кр. пл.) Сидя под навесом, какой-то человек говорит, удивленно подняв голову:

— Да, меня зовут Тохтасын.

300. (Ср. пл.) На него набрасывается группа людей.

301. (Общ. пл.) По пустой улочке кишлака пробегает с Лилой Тохтасын-певец. Вдали гонится за ним группа людей.

302. (Ср. пл.) От двери сарая оттаскивают старуху. Другая группа вламывается в дом...

303. (Ср. пл.) ... хватают смертельно испуганного юношу Тохту и тащат его к двери.

304. (Общ. пл.) Из-за угла выбегает певец Тохтасын с Лилой, ему наперерез перебегают дорогу два парня.

305. (Ср. пл.) Тохтасын сбит с ног. Лилу оттаскивают от него. Тохтасына тащат за кадр.

306. (Общ. пл.) На прорыве головного арыка командует инженер. Мечутся стражники. Распоряжается толстяк Амиджан. Со всех сторон подбегает народ с кетменями, волокут носящих имя Тохты.

307. (Ср. пл.) Вот уже связан первый десяток...

308. (Ср. пл.) ... вяжут второй.

309. (Ср. пл.) ... вяжут Тохтасына. Юношу Тохту. Над толпой высится ишан.

Ишан подает знак...

310. (Ср. пл.) ... И первый десяток летит в бурлящие воды реки.

311. (Ср. пл.) Вслед им летят бревна, щебень, глина и прутья.

312. (Ср. пл.)—Помоги, Аллах!—кричит толстяк Амиджан.— Давайте еще Тохтасынов!

313. (Кр. пл.) — Вот этого, этого! — кричит он, указывая на...

314. (Кр. пл.) ... певца Тохтасына, прикручиваемого ко второму десятку.

— Во имя Аллаха! — кричит Амиджан.

315. (Ср. пл.) И вместе со своим десятком летит в воду певец Тохтасын.

316. (Ср. пл.) И следом за ним снова летят бревна, щебень, глина и прутья.

317. (Общ. пл.) В реку толкают следующие пачки людей, и сотнями кетменей народ заваливает бегущую воду.

318. (Ср. пл.) Сжатая завалами вода бурлит и кружится...

319. (Ср. пл.) ... Из воды показывается голова певца Тохтасына, в зубах его нож.

320. (Ср. пл.) Изнемогая, едва работая полусвязанными руками, он с трудом выбирается из потока.

321. (Ср. пл.) Какой-то бача норовит ударить его кетменем. Он увертывается.

322. (Ср. пл.) Толстяк Амиджан и стражник пытаются схватить его.

323. (Ср. пл.) Ударом головы, изо рта которой торчит нож, валит он «зятя» на землю, но руки русского стражника крепко схватывают его.

324. (Общ. пл.) Тут внезапно из толпы выныривает юноша.

325. (Кр. пл.) У него рассечена голова и повязана окровавленной тряпкой. Это сын певца Тохтасына.

326. (Ср. пл.) Коротким ударом ножа подкалывая стражника, он освобождает отца.

327. (Общ. пл.) — Держите убийцу! — закричали кругом. Пользуясь всеобщим смятением, Тохтасын бежит туда, где голосят закрытые чачванами старухи и вдовы.

328. (Ср. пл.) На мгновение мы видим сына певца. Под защитой толпы ныряет он в потоке бушующей реки.

329. (Ср. пл.) Голосят над трупами утонувших старухи и вдовы в чачванах.

330. (Кр. пл.) Среди них без чувств, вся мокрая, лежит маленькая Лила. Ее только что вытащили из разлива воды.

331. (Ср. пл.) Расталкивая старух, внезапно появляется Тохтасын...

332. (Кр. пл.) ... под проклятья старух поднимает Лилу на руки.

333. (Ср. пл.) — Шайтан! Шайтан! — кричат старухи, — свое дитя утопил, — и обступают его.

334. (Ср. пл.) Свирепо наступают на Тохтасына старухи, проклиная его пронзительными голосами.

335. (Общ. пл.) Лихорадочно работают люди, возводя временную плотину.

336. (Общ. пл.) Разрушенная и залитая водой окраина кишлака. Вдоль стен осторожно пробирается Тохтасын, бережно неся на руках маленькую Лилу. Вдали слышен крик и шум работающих на плотине.

337. (Ср. пл.) По развалинам кишлака пробегает Тохтасын-певец. Внезапно из-за угла бросается к нему грязный, до костей промокший сын.

— Ата! Ата! Бежим со мной! — кричит он, схватив отца за руку, — бежим в Андижан, поднимем народ!

338. (Кр. пл.) — Возьмем в свои руки всю воду!

339. (Ср. пл.) — Замолчи ты, горсть песка!—в ярости кричит Тохтасын, отталкивая его.

340. (Кр. пл.) — Не было такого, чтобы народ владел водой! И не будет! — кричит Тохтасын и быстро бежит в сторону залитых полей.

341. (Ср. пл.) — Мы еще встретимся, ата!—крикнул вслед ему сын и исчез за развалинами кишлака.

342. (Общ. пл.) По затопленным, погибшим полям бежит с Лилой Тохтасын. В воздухе еще слышен шум работ и медленно с музыкой вступает тема наступления песков.

343. (Ср. пл.) — Уйдем, дочка, в другой кишлак, — шепчет он, — там нас никто не знает. Уйдем туда, где много воды.

344. (Ср. пл.) — Да, ата, — едва бормочет девочка, обнимая отца и прижимаясь к его лицу.

345. (Общ. пл.) Тохтасын несет Лилу по глухой степи. Она едва жива.

346. (Ср. пл.) — Есть места, где воды сколько хочешь, — рассказывает ей отец.

347. (Кр. пл.) В музыку вплетается мелодия танца Лилы.

— Там ты не продашь меня старику? — спрашивает Лила.

348. (Кр. пл.) — Нет, Лила, там много воды...

349. (Ср. пл.)... отвечает певец Тохтасын, печально улыбаясь. Лила смеется и из последних сил поет, сидя на плечах у отца.

350. (Кр. пл.) — Иди, ата, иди скорей, хочу видеть, где много воды, — говорит Лила.

351. (Ср. пл.) — Пусти меня, я сама пойду, я скорей пойду. — Она делает несколько плавных движений, как в танце, и падает.

352. (Общ. пл.) Разрушенный двор Тохтасына. Бархан поглотил его. Беспомощно из песка торчат покосившиеся углы дувала, продолжает сыпаться песок.

353. (Ср. пл.) Струится песок.

354. (Общ. пл.) Пустыня. Засыпав могилу Лилы, поднимает руки Тохтасын и говорит, глядя вдаль:

— Проклинаю вас всех, торгующих водою и воюющих ею! Да не будет у вас ни жизни, ни честной смерти! Женщины да не рожают вам счастливых детей! Один выхожу я пред лицо Аллаха и не хочу покориться ни пескам, ни воде, ни ханам, ни самому Аллаху! Есть в мире земля, где люди счастливы, есть!.. И я найду их!

355. (Общ. пл.) И, отвернувшись от проклятых им земель, Тохтасын уходит в просторы пустыни... Длинная тень его одинокой фигуры тянется за ним.
В музыке трагически звучит рефрен песни Тохтасына.

356. (Общ. пл.) Бескрайние пески, уходящие в зтм.

◇

357. (Общ. пл.) Из зтм. Снова знойная бескрайняя пустыня. Один план...

358. (Общ. пл.) Другой план...

359. (Общ. пл.) Третий план... Все еще тянется печальный рефрен песни Тохтасына. Но постепенно в него вступают звуки дальнего похода многих и многих сотен людей.

360. (Общ. пл.) В пустыне поднимаются высокие столбы песчаной пыли. Звуки явственней и громче. Слышится дальний рев карнаев.

361. (Общ. пл.) Клубы пыли движутся по пустыне. Звуки громче и громче. Громче ревут карнаи.

362. (Общ. пл.) В клубах пыли проплывают верблюды, торопливо бегут стада, скрипят арбы, торопятся люди.

363. (Общ. пл.) Необозримый поток людей движется сквозь пустыню.

364. (Общ. пл.) Дальний план людского потока, идущего в пустыне. С переднего плана поднимается со спины высокая строгая фигура старика, похожая на дервиша. Он идет навстречу потоку и останавливается.

365. (Ср. пл.) Мы видим старика-певца. Он высок, худ и четко вырисовывается на фоне двух-трех деревьев и полуразрушенного колодца около засыпанных песками развалин когда-то разрушенного Тамерланом города.

366. (Кр. пл.) У старика длинная неряшливая борода отшельника. Длинные седые волосы спускаются до плеч. В руках посох. На боку висит фляга из твердой тыквы, украшенная рисунком. В этом странном старике мы с трудом узнаем безмерно постаревшего певца Тохтасына.

367. (Кр. пл.) Тохтасын поднес руку к глазам:

— Тридцать лет не был я в наших местах! бормочет он. Что это снова погнало людей в пустыню?

368. (Общ. пл.) А там, обгоняя друг друга, безудержно движется людской поток

369. (Ср. пл.) Тохтасын, волнуясь, все еще ничего не понимая, глядит на движение народа в пустыне и сам подвигается навстречу ему.

— Опять гнев Аллаха посетил наши места, — сокрушенно говорит Тохтасын.

370. (Общ. пл.) В пыли спешат стада. За ними едут сосредоточенные люди на арбах, верхом на конях, ишаках и верблюдах. Идут пешком с кетменями на плечах. Кетмени блестят за спинами, как брони. Из глубины своих развалин спускается к ним певец Тохтасын.

371. (Ср. пл.) На арбах везут ковры и паласы, медные котлы и самовары, дыни и виноград, мешки с рисом и бурдюки с водой. К ним приближается Тохтасын.

372. (Ср. пл.) Навстречу ему идут узбеки, русские, армяне и киргизы. Все они бодры. Все они поют. Каждый народ на своем языке.

373. (Кр. пл.) Изумленно глядит на них Тохтасын...

374. (Общ. пл.)... но поток уже рассыпался табором и распределяется вдоль невидимой линии.

375. (Ср. пл). Инженеры верхами объезжают встревоженный, чего-то ожидающий гигантский лагерь

376. (Ср. пл.) Напряженные лица ожидающих людей с кетменями.

377. (Общ. пл.)—Отдыхайте пока, еще нет разрешения, — кричат инженеры.

378. (Ср. пл.) — Еще нет разрешения!—кричат друг другу узбек и таджик, разгружая повозку.

379. (Общ. пл.) Пять тысяч самоваров гремят и пыхтят, как паровозы в гигантском парке. Снуют люди с котлами, бурдюками, посудою.

380. (Общ. пл.) Новые потоки людей вливаются в лагерь.

381. (Ср. пл.) В гущу народа врезается Тохтасын. Глядя на него, посмеивается молодежь, а старики встречают его почтительными поклонами. Давно не видели они дервиша, который так смело шествовал бы среди людей.

382. (Кр. пл.) — Какому хану снилась наша погибель? — спрашивает Тохтасын у людей.—Кто согнал вас сюда? Какой плетью?

383. (Ср. пл.) — С вашей стороны некрасиво так говорить, почтенный странник,—отвечает Тохтасыну суетливый старичок в фетровой шляпе, халате и новых глубоких галошах.

384. (Кр. пл.) — Мы едва получили право участвовать, столько было желающих, — продолжает он. — А хан наш— вот он!.. —

385. (Ср. пл.)... говорит старик, показывая на небольшого человека в тюбетейке, украинской рубахе и сапогах. — Тишабай-ака! Тут хана спрашивают? Ты будешь за хана?

— Хоп-хоп! Я буду за хана! Я за все буду, я!! — отмахивается тот.

386. (Кр. пл.) — С таким народом никакой хан не справится! — говорит Тишабай Мирзаев, колхозник, начальник строительства, и берется за трубку только что проведенного телефона.—Вызвалась притти тысяча, а налицо пять!

387. (Ср. пл.) — Есть разрешение? — кричит он в трубку, облепленный со всех сторон народом. — Народ прибывает! Пришли Фергана и Маргелан, наступил Андижан. Есть слухи — спешит Ташкент, ничего не могу поделать. Народ требует начинать.

388. (Общ. пл.) С нетерпением смотрят люди, передавая друг другу:

— Нет еще! Нет еще!

389. (Общ. пл.) Около чайханы нетерпеливо собрался народ. Это...

390. (Общ. пл.) ... чайхана в кишлаке, где когда-то жил Тохтасын. Это чайхана, где когда-то пел Тохтасын. Белая стена мечети с гигантской черной фразой еще сохранилась. Но вся чайхана стала моложе и нарядней.

391. (Ср. пл.) На плите кипят чайники, и молодые девушки еле успевают разносить их. На стенах чайханы — портреты Сталина, Молотова, Ворошилова, портреты знатных людей колхоза. Среди них портрет старика в фетровой шляпе, портрет Тишабая Мирзаева, портрет энергичного инженера-узбека.

392. (Ср. пл.) А сам инженер с энергичным лицом яростно крутит ручку полевого телефона и кричит в трубку:

— Алло! Алло! Есть разрешение?

393. (Общ. пл.) Из старого жилища две девушки вытаскивают в сад мебель и утварь.

— Скорее! Опоздаем! Мы должны выйти первыми. Это наш колхоз начал все дело... —

394. (Ср. пл.) ... говорит одна другой. Вслед им из дома спешит младшая сестренка, лет восьми, таща на себе патефон.

395. (Ср. пл.) — Алло! Алло, есть разрешение? — кричит инженер-узбек в полевой телефон. — Все наши коммунисты знают, за что взялись! Клянусь своей головой, не уроним народного замысла, а еще выше подымем его!

396. (Ср. пл.) — Горячий какой! — одобрительно говорят старики, сидящие в чайхане.

— Весь в отца пошел!

— Алло, есть разрешение? — кричит за кадром голос инженера.

397. (Ср. пл.) Телефонистка в тюбетейке и широком шелковом халате, не спрашивая кто звонит, быстро включает провод в десять гнезд одно за другим и кричит:

— Нет! Нет! Нет!

398. (Общ. пл.) Сестры бегут в глубину сада, где стоит новый дом, еще пустой, еще не обжитый...

399. (Ср. пл.)... и старшая прибивает над входной дверью плоский круг хлеба как знак счастья и изобилия.

400. (Ср. пл.) Две сестры тащут следом за нею одеяла, паласы, три патефона, велосипед.

401. (Ср. пл.) Раздосадованно кладет трубку инженер-узбек.

— Нет еще! — говорит он старикам и народу.

402. (Ср. пл.) Группа разочарованных стариков с кетменями.

403. (Ср. пл.) Другая группа ожидающих в гигантском лагере на фоне пустыни. Среди них горячится старичок в фетровой шляпе и новых галошах:

Т е м а: — Чего медлить? Мы же ничего не просим от государства! Все наше: руки наши, кетмени наши, плов наш, деньги наши! Чего еще ждать?

404. (Кр. пл.) Удивленно смотрит на него Тохтасын:

— Тысячу лет копаем. Воду дать — хитрость маленькая, вот той устроить на все двести тысяч человек, когда вода пойдет, — это задача!

405. (Ср. пл.) Нетерпением гудит раскинувшийся лагерь.

406. (Общ. пл.) Общий план лагеря. На переднем плане лагеря поднимается пустая доска с надписью: «Показатели выполнения плана земляных работ стройки Ферганского канала»...

Затемнение.

407. (Ср. пл.) Карта трассы Ферганского канала. Слышен спокойный голос:

— Нет еще! — говорит голос.

— Я не уверен, все ли вы там толково продумали! Пауза.

— Не уроним энтузиазма?

408. (Ср. пл.) За рабочим столом у телефона наклонился над картой вождь народа.

— Коммунисты понимают, за что взялись? — говорит он и вслушивается в ответ. — Не уроним энтузиазма? — и снова слушает.

409. (Кр. пл.) Он слушает объяснения, недоверчиво качая головой.

— Не удержите?.. А ведь чего доброго, заставят согласиться! — говорит он, улыбаясь, кому-то сидящему поодаль.

410. (Ср. пл.) Перед ним карта Средней Азии, и он кладет руку на пятна ее пустынь.

— Воды много — и силы много. Еще хотят. И возьмут, что вы думаете!

Он мечтает:

— Через год-два поднимется миллион и... — И он как бы сметает ладонью пятна пустынь с карты Средней Азии и улыбается своей мечте.

411. (Ср. пл.) — И пусть соседние народы пораскинут мозгами...

Еще звонок. Он берет трубку, слушает:

— Что? Не трудно, говорят, воду дать? Трудно той на двести тысяч устроить? Ну если так, если народ твердо решил, чья вода, тот и хозяин,—тогда начинайте, что с вами делать... Желаю успеха!

412. (Кр. пл.)—У вас теперь в руках,—продолжает он, — ключ от народного сердца. Помните это! Жалею, что не могу быть с вами! Завидую вам! Смело вперед!

413. (Общ. пл.) Последние слова звучат над общим планом. Тысячи людей молодых, сильных, красивых подняли над головами блестящие кетмени...

414. (Кр. пл.) Тишабай Мирзаев махнул рукой...

— Да здравствует Сталин! — воскликнул он.

415. (Общ. пл.) И враз сто тысяч рук опускаются вниз... Крики «ура», и звон железа взлетают в воздух...

416. (Общ. пл.) Редкие птицы пустыни взмываются вверх.

417. (Ср. пл.) Пробегают по песку бараны...

418. (Ср. пл.) Быстро проползают змеи...

419. (Ср. пл.) Ковыляют, толкаясь, панцырями, вереницы черепах...

420. (Общ. пл.)... И снова тысячи кетменей враз опускаются вниз. Крики «ура», и музыка, и звон железа о землю прокатываются в воздухе... Кипит работа.

421. (Ср. пл.) Бешено работают кетмени.

422. (Ср. пл.) Новые отряды вступают в работу.

423. (Ср. пл.) Девушки бросают цветы подходящим колоннам.

424. (Ср. пл.) Самолеты взлетают в воздух...

425. (Ср. пл.) Тарахтя, проходят тракторы...

426. (Ср. пл.) Мчатся автомобили...

427. (Ср. пл.) К небу вздымаются ковши экскаваторов.

428. (Ср. пл.) — Люди! — говорит Тохтасын. — Мои глаза видели много войн, а такой, как эта, такого похода, когда бы поднялись Фергана и Коканд, Самарканд и Бухара, давно не было. Кто гонит вас, люди? Кто бьет вас?

429. (Ср. пл.) — Маргеланцы, — отвечает ему старик в фет-

ровой шляпе и новых галошах, показывая на работающих поодаль людей.

— Бьют, как хотят, и ничего сделать не можем!

430. (Кр. пл.) — Так всегда было, люди! — говорит Тохтасын. — Хан на хана, род на род, семья на семью, брат на брата.

431. (Кр. пл.) — Вода — это кровь! — возбужденно кончает свою речь Тохтасын.

432. (Ср. пл.)—Отойди-ка, затейник! — говорит молодой узбек в тюбетейке и с тюльпаном над ухом.

433. (Ср. пл.) — Из театра Хамзы, што ли?—смеясь спросил молодой подрывник. Над ним пустая доска показателей.

434. (Кр. пл.) На доске надпись: «На 3 августа готовность канала».

435. (Кр. пл.) Рука включает запальник.

436. (Общ. пл.) И столб земли и дыма с грохотом расстилается в небе черно-огненной молнией.

437. (Кр. пл.) Рука вывешивает на доске цифру: 15%.

438. (Ср. пл.) С лязгом врезаются в стены старых жилищ ломы и кирки.

439. (Ср. пл.) Рушится стена убогой постройки, раскрывая внутренность бедняцкого дома.

440. (Ср. пл.) Хозяин бьет молотом стену. Маленький сын его повторяет удар игрушечной лопатой.

441. (Кр. пл.) Ожесточенно работает маленькой лопатой сын.

442. (Ср. пл.) Тохтасын отстраняет ребенка.

— Не учите разрушать дома, где вы родились,—говорит он, — направьте гнев свой на жилища богатых!

443. (Ср. пл.) — Ломай! Ломай! — ласково говорит мать ребенку, — этот старик, откуда пришел — не знаю. Зачем богатые дома ломать, в богатых жить надо. А бедные дома ломать.

444. (Кр. пл.) — Давай, давай! — говорит она сыну. — Новый дом лучше будет.

445. (Ср. пл.) Ломают жилища дехкане.

446. (Ср. пл.) Трактор ломает дувал своими гусеницами.

447. (Ср. пл.) Нетронутой высится белая стена мечети.

448. (Кр. пл.) Доска показателей с надписью: «На 12 августа готовность канала».

449. (Ср. пл.) Крупные черные буквы на белой стене. Резкий стук — и по буквам пробежала трещина... вторая...

450. (Кр. пл.) Рука вывешивает цифру: 54%.

451. Молодой колхозник Юсуф ударяет ломом в арабскую фразу на стене старой белой мечети—свидетельницы всех бед Тохтасына, и бригада комсомольцев с песнями повторяет удар молодого Юсуфа. Старая стена сдает быстро.

452. И видя это, Тохтасын хватает кетмень и сам ударяет им в стену.

— Дети! — кричит он, — вот это верный удар! — и поднимает руку к небу.

453. (Общ. пл.) Вываливается середина стены мечети, открывая грандиозную панораму двигающегося русла будущего канала. В пробоину стены весело вскакивает инженер-узбек, отдавая распоряжения...

454. (Ср. пл.) Смолят лодки на песке комсомольцы.

455. (Ср. пл.) Выгружают на песок спасательные круги с большой буквой «Д».

456. (Ср. пл.) Устанавливают в песке вывеску «Водная станция Динамо».

457. (Ср. пл.) На ковриках рядом сидят несколько человек. Это — слепцы.

458. (Ср. пл.) Они напряженно вслушиваются в шум работы и, взволнованно переживая каждый новый звук, вслушиваются в каждый новый крик.

459. (Ср. пл.) — Что будет здесь? спрашивает подошедший Тохтасын, еще не замечая, что говорит со слепцами.

— Вода будет! Плавать будем! Станция! Чай пить! Музыку слушать! — наскоро отвечает ему старший слепец, не будучи в силах оторваться от того, что он слушает всем своим существом.

460. (Ср. пл.) — Кому вода будет? — взволнованно спрашивает его Тохтасын.

461. (Кр. пл.) Слепец, недовольный тем, что его снова оторвали от увлекательной картины, развернувшейся перед его слухом, отвечает ему раздраженно:

— Ты газету не мог прочитать! Всем идет вода! всем! Всей Фергане до таджиков, и таджикам, и киргизам, всем!

462. (Кр. пл.) — Ты что, слепой! — кричит ему другой слепец. — Бери воды, человек! Протри глаза! Бери воды, человек, сколько хочешь! Бери воды! Аманьор! Аманьор!— запел слепец.

463. (Кр. пл.) Доска показателей с надписью:

«На 18 августа готовность канала».

464. (Ср. пл.) Колхозный оркестр, отдыхавший около стариков, подхватил его песню, и сотни голосов поддержали ее.

465. (Кр. пл.) И под веселую песню рука вывешивает цифру: 78%.

466. (Ср. пл.) Тохтасын проходит мимо женщин, работающих без покрывал, в просторных платьях. Он останавливается и видит...

467. (Ср. пл.)... две сестры, переселившиеся в новый дом, весело работают кетменями. Сквозь шум работ еле слышно скользит мелодия танца Лилы.

468. (Кр. пл.) Смотрит на них Тохтасын, и по лицу его как будто скользнуло воспоминание.

469. (Ср. пл.) К двум сестрам подбежала третья — маленькая — с двумя переполненными пиалами и дала им напиться прохладной яхны.

470. (Кр. пл.) Сестры звонко смеются, а младшая с любопытством уставилась на незнакомого старика.

471. (Кр. пл.) Вспомнил Тохтасын. Закрыл глаза рукой и отвернулся.

472. (Ср. пл.). Бригада стариков ожесточенно роет.

473. (Ср. пл.) Пионеры то и дело меняют плакат возле их бригады, на котором написано: «Бригада почтенных пенсионеров колхоза имени Калинина впереди всех на...

474. (Кр. пл.) 10%.

475. (Кр. пл.) 15%.

476. (Кр. пл.) 20%.

477. (Ср. пл.) Но вот старик в фетровой шляпе садится на землю.

— Ты что? — спрашивает его подбежавший бригадир.

— Сердце, — едва отвечает старик, ложась.

478. (Ср. пл.) — Зря отпустивший бороду, ты!—кричит ему другой старик. — Цифру ломаешь! Остался день до конца работ!

479. (Ср. пл.) — Из-за твоей хитрости останемся под хвостом ишака!—кричит, наклоняясь над стариком, бригадир в то время, как к нему приближается Тохтасын и хватает его за руку.

480. (Кр. пл.) Бригадир повернулся к Тохтасыну.

481. (Кр. пл.) — Человек, преисполненный большой хитрости, — сказал бригадир, указывая на лежащего старика. — Докторов обманул, сказал, что здоров, шум поднял! Две декады работал, а теперь задрал бороду в небо, как шейх...

482. (Ср. пл.) Тохтасын глядит на лежащего старика, глядит на других стариков.

483. (Ср. пл.) Старики, обступившие лежащего, вглядываются в Тохтасына. Узнали его. Закричали:

— Тохтасын!

484. (Ср. пл.) — Юсуф! Керим! Осман! Вы ли это? — осторожно, не веря себе, произносит их имена, узнавая их Тохтасын.

485. (Ср. пл.) —Тохтасын! И ты к нам?—удивленно и радостно спрашивают они

486. (Кр. пл.)— Чья это будет вода? — задыхаясь от волнения спрашивает он. И слышит ответ:

— И твоя, и наша, и общая...

487. (Ср. пл.) — Ты искал воду для себя, а мы отняли ее для всех, — отвечает ему с земли старик в фетровой шляпе: — И наша дорога была короче...

488. (Ср. пл.) Но не верит ему Тохтасын:

— Ни в Иране, ни в Индии,—говорит он,—нет такого закона, люди, чтоб земля и вода принадлежали нам! Ключ от воды не в нашей руке!

489. (Общ. пл.) — Э-э-э! — передразнивает его старик, — Много ходил ты, да не там ходил. — И добавляет: — Ты искал воду, бери же ее вместе с нами. И ключ у нас, и вода у нас! У кого вода — тот и хозяин!

490. (Ср. пл.) И Тохтасын тогда вырывает из рук его кетмень.

— Ага! — кричит он. — Пришла вода к народу!

491. (Ср. пл.) Староста бригады указывает ему место, где стать.

— Хоп! Копать не забыл? Говорить потом будем, — и кричит: — Не уставайте, уважаемые!

492. (Общ. пл.) И старики снова вгрызаются в землю с ожесточением опытных рекордсменов.

493. (Ср. пл.) С таблицы показателей слетают плакаты: «Отстали на 10%».

494. (Кр. пл.) «Отстали на 7%».

495. (Кр. пл.) «Отстали на 5%».

496. (Ср. пл.) Их заменяют плакаты: «Впереди на 5%».

497. Кр пл.) «На 10%».

498. (Кр. пл.) «На 12%».

499. (Ср. пл.) К старикам подходят фотографы...

500. (Ср. пл.) ... музыканты...

501. (Ср. пл.)... подходит Тишабай-ака с инженерами—русским и узбеком, тем самым, что звонил по телефону, справляясь, разрешены ли работы.

502. (Ср. пл.) Русский похож на белого медведя в своем белом коломянковом костюме. Узбек высок, сух, сосредоточен. Оба они в пыли, в поту. Оба с удивлением смотрят на...

503. (Кр. пл.)... гигантские замахи кетменя в руках Тохтасына. Он роет, как буря в пустыне.

504. (Ср. пл.) Медленно говорит узбек русскому, глядя на Тохтасына:

— В жизни я знал только одного человека, так работавшего кетменом...—Русский на него вопросительно смотрит.

505. (Кр. пл.) И задумчиво продолжает узбек-инженер:

— Это был мой отец — певец Тохтасын, — и проводит рукой по лбу.

506. (Ср. пл.) Распрямляется Тохтасын, услыхав последние слова, внимательно всматривается в инженера-узбека.

507. (Ср. пл.) — Учись смотреть, горсть песка! Открой свои мутные глаза при людях. Я и есть твой отец!

И говорит ему сын в ответ: — Вот ты и пришел, ата, туда, куда я тебя звал...

Но резко, как в старину, оборвал его Тохтасын:

— Иди работай, куда тебя поставили, и не мешай старикам, опередившим тебя. Говорить потом будем!

508. (Ср. пл.) — Хоп, ата! Иду! — прокричал инженер.

509. (Общ. пл.) — Завтра пускаем воду — говорит он окружающим и радостно бьет себя в грудь.

510. (Общ. пл.) И оркестр, считая это сигналом, заиграл еще веселей.

511. (Общ. пл.) И с еще бо́льшим рвением трудится народ на канале.

512. (Общ. пл.) То же.

513. (Ср. пл.) То же.

514. (Ср. пл.) Стоят Тишабай и оба инженера.

— А пустим завтра воду, Феодолей-ага? Не будет позора, Тохтасынов?

515. (Кр. пл.) — Народ не выдаст!—говорит Тохтасынов, — Наши сердца вместе, как капля с каплей в одном арыке. И наши сердца в его руках.

516. (Ср. пл.) Качается на полотнище, как знамя, огромный портрет Сталина.

517. (Кр. пл.) — Народ не выдаст!—говорит Тохтасынов.— Пустим!

518. (Ср. пл.) И инженеры поспешили к своим местам. Два санитара вносят в кадр носилки.

519. (Ср. пл.) На носилки торжественно садится «обманщик» в фетровой шляпе.

— Им тоже надо мала-мала работы, — в оправдание своей слабости говорит он, показывая на санитаров, и удобно укладывается на носилках.

520. (Кр. пл.) Доска показателей с надписью: «На 24 августа готовность канала».

521. (Кр. пл.) Рука вставляет цифру: 99,49%.

522. (Общ. пл.) Смеркается. Двадцать столбов вкапывают в землю в форме круга.

523. (Общ. пл.) Двадцать столбов вырастают на фоне неба.

524. (Общ. пл.) Меж столбами натягивают проволоку...

525. (Общ. пл.) На проволоку подымают туго свернутые и вымоченные в керосине старые халаты.

526. (Общ. пл.) Неутомимые карнайчи подымают длинные, поблескивающие в сумерках, карнаи. Дейристы замерли, подняв над головами бубны.

527. (Общ. пл.) Поднесены факелы, и враз вспыхнул огненный круг вымоченных в керосине халатов. Взревели карнаи, загудели бубны.

528. (Ср. пл.) В огненном кольце играют карнайчи...

529. (Ср. пл.) ...ревут карнаи...

530. (Ср. пл.) ...пылают халаты...

531. (Общ. пл.) Народ устремляется на вечерний той.

532. (Общ. пл.) Народ усаживается вокруг столбов...

533. (Общ. пл.) Идут женщины и несут сосуды дымящейся жидкости. Над ними плакат: «Шурна колхоза имени Калинина».

534. (Общ. пл.) Вереницей спешат люди, неся бесчисленные блюда с пловом. Впереди плакат с надписью: «Плов колхоза Первое мая».

535. (Общ. пл.) Другая вереница людей бежит, ощетиниваясь железными шампурами. На шампурах куски обжаренного мяса. Над головами плакат: «Шашлык колхоза Красная заря».

536. (Общ. пл.) Бегут пионеры, нагруженные виноградом, арбузами и дынями. Впереди плакат: «Фрукты колхоза имени Молотова».

537. (Общ. пл.) Старики усаживают рядом с собой Тохтасына.

538. (Ср. пл.) Тохтасын тревожно глядит на этот небывалый размах приготовлений к пиру.

539. (Общ. пл.) Общий план ночного тоя. Народ радостно возбужден...

540. (Ср. пл.) На середину круга в огромное огненное кольцо выходит молодой парень Юсуф в тюбетейке, с тюльпаном за ухом.

541. (Кр. пл.) Он говорит народу:

— Колхоз Сталинчи дал мне наказ выбрать восемь кубометров земли, и тогда колхоз обещал справить свадьбу мою с Саадат, получившей орден...

542. (Кр. пл.) ... Я дал пятнадцать...

За кадром приветственные крики народа.

543. (Ср. пл.) — Выходи в круг, звеньевая-джан, выходи в круг, Саадат-джан.

544. (Общ. пл.) Под веселый крик народа выходит тонкая девушка с орденом на груди, старшая из трех сестер, переселявшаяся в новый дом.

545. (Ср. пл.) И Юсуф и Саадат берут друг друга за руки,

546. (Ср. пл.) — Такой свадьбы не было еще ни у кого, — радостно шепчет вторая сестра, обнимая третью — маленькую сестренку. И под ее радостные слова..

547. (Общ. пл.) .. в круг вступает певица с хорошим простым лицом, одетая в богатое платье.

— Халима-хан!—радостно кричат ей люди, машут руками и бросают ей цветы.

548. (Ср. пл.) И Халима начинает петь. Ее тонкий почти острый голос ласково сжимает сердце, как запах цветущей айвы. И она проста, понятна всем и всеми любима, потому что она молода, хороша, и она — своя.

549. (Ср. пл.) — Это Халима Насырова, народная артистка СССР, — значительно говорит старик в фетровой шляпе, очевидно уже отлежавшийся на медпункте, русскому человеку.

— А я что, глухой, — отвечает тот, не оглядываясь. — Ее знает весь Союз, ею заслушивается весь Восток...

550. (Ср. пл.) Халима поет (по-узбекски) старую песню. Это одна из тех, что пел Тохтасын. Песне вторит рояль, который только что вкатили в круг.

551. (Кр. пл.) И взволнованный Тохтасын повторяет губами слова старинной и близкой ему песни.

552. (Ср. пл.) Но вот зарокотали старинные дойры, они взлетают в руках мастеров..,

553. (Общ. пл.) И из глубины кадра за Халимой врывается в круг огня, одетая в старинное платье, великолепная, как ханская дочь,—Тамара Ханум...

554. (Ср. пл.) Молодые ребята, сидящие в первом ряду, снимают с халатов шелковые пояса и расстилают их перед собой, чтобы вступила Тамара на их платки.

555. (Ср. пл.) Она танцует воинственный хорезмский танец под рокот старинных дойр.

556. (Ср. пл.) Дойры взлетают в руках мастеров, не спускающих глаз с танцовщицы.

557. (Ср. пл.) Быстрые тонкие руки дойристов как бы ловят готовый звук в воздухе и подбрасывают его на бубнах.

558. (Кр. пл.) Быстрые тонкие руки Тамары Ханум вьются вокруг улыбающегося лица в неповторимом рисунке восточного танца.

559. (Ср. пл.) — Это Тамара Ханум, — восторженно говорит русский своему соседу — старичку в фетровой шляпе.

— А я что, слепой? — язвительно отвечает тот.—Нет на Западе никого, кто устоял бы перед Тамарой.

560. (Ср. пл.) Все быстрее ритм танца.

561. (Ср. пл.) Все выше взлетают дойры. Кажется вот-вот они вырвутся из рук, рокоча и ухая.

562. (Ср. пл.) Малиновый казакин Тамары Ханум встает, как солнце над пустыней в час самума.

563. (Общ. пл.) Над колхозами брезжит рассвет...

564. (Ср. пл.) ... Пробегая по арычку...

565. (Ср. пл.) ... пробегая по другому...

566. (Ср. пл.) ... ниспадая крошечным водопадом, поет лучшая птица Узбекистана...

567. (Ср. пл.) ... поет вода в арычках, вплетаясь в дальние звуки тоя.

568. (Общ. пл.) Брезжит рассвет и, дымясь, догорают на столбах халаты. Тишабай-ака выходит на круг, поднимает вверх руку.

569. (Ср. пл.) — Вчера, в последний день работ,—говорит он, — в работе первым был пришедший из песков Тохтасын-бедняка, отец нашего инженера...

570. (Ср. пл.)...Всю жизнь вода не шла к нему, сейчас он сам взял жизнь крепкой рукой и идет к воде первым...

571. (Кр. пл.) ... Ему и пускать воду! — говорит он под приветственные крики народа.

572. (Ср. пл.) Растерянный Тохтасын поднимается со своего места. Его окружают, приветствуют.

573. (Ср. пл.) Девушки несут ему халат — премию за последний день работ на канале. Но он сурово и кратко отвергает его.

574. (Кр. пл.) — Завтра, — говорит он.

575. (Ср. пл.) — Сегодня, ата, — поправляет его подошедший к нему сын, показывая на утреннее небо.

576. (Ср. пл.) И снова ревут, как когда-то, карнаи.

577. (Ср. пл.) Карнайчи рыком медных труб поднимают народ к великой радости, какой не было никогда. Их львиный рык, воинственно-грубый, как всякий крик зверя, таит в себе неизъяснимое очарование и волнует простой и краткой мелодией. В звуках карная много простора. Это горн и фанфары жителей пустыни. Это — набат кишлаков.

578. (Ср. пл.) Тишабай-ака с самолета обозревает русло готового канала.

579. (Общ. пл.) Вырыт канал. Он виден со скользящего над ним самолета.

580. (Общ. пл.) Русло канала из песков врезается в цветущие сады.

581. (Ср. пл.) Русло канала прорезает жилища.

582. (Ср. пл.) ... И забавно над ним повисли разрезанные надвое постройки старых кишлаков...

583. (Ср. пл.) И горделиво высится над ним стройка новых жилищ...

584. (Общ. пл.) И, выйдя из жилищ, русло канала снова выходит в пески...

585. (Общ. пл.)... пересекает долины...

586. (Общ. пл.).. проходит на фоне снеговых гор...

587. (Общ. пл.) Цветочный, розово-белый снег километровой полосой тянется над ним. Высоко в воздухе пахнет садом.

— Аманвор Фергана! Пусть сады твои текут, как воды, пусть заливают землю дальше и шире, — звучит над всем этим песня.

588. (Общ. пл.) А внизу на уличках и площадях...

589. (Общ. пл.)... в песках вдоль трассы канала...

590. (Общ. пл.) ...на подступах к главным сооружениям...

591. (Ср. пл.)... и у головной перемычки толпится народ...

592. (Ср. пл.) И всюду кричат джарчи-глашатаи:

— Первый ударник пустит воду!

593. (Общ. пл.) — Первый ударник пустит воду! — подхватывает народ.

594. (Ср. пл.) — Уважаемый Тохтасын, отец инженера Тохтасынова! — продолжают кричать джарчи.

595. (Общ. пл.) На многие километры вокруг обступил народ главное сооружение канала.

596. (Ср. пл.) Тохтасын подходит к головной перемычке и сурово отодвигает начальство, стоящее здесь.

597. (Ср. пл.) — Открой перемычку! — приказывает он сыну.

— Ата, эта честь оказана вам, — отвечает ему сын.

598. (Кр. пл.) Тохтасын повторяет ему:

— Открой! Я, проливавший кровь за воду, говорю: открой ее для меня. Ты нашел путь, и я иду по нем за тобою, — так кончается спор, что давно завязался у них в кишлаке.

599. (Ср. пл.) И сын-инженер покорно, не снимая парадного костюма, залезает на перемычку, где сверкает вода.

600. (Ср. пл.) Удар кетменем...

601. (Кр. пл.) ... другой...

602. (Ср. пл.) ... и вот она — вода!

603. (Общ. пл.) Широким потоком, как бы валом, она падает в сухой сосуд нового канала, вздымая пыль.

604. (Ср. пл.) Тохтасын склоняется на сухое шершавое дно его и первый поток воды покрывает его пенистой волной.

— Ортаг Богамиз! Будем друзьями, вода! — говорит он.

605. (Ср. пл.) Потом Тохтасын вскакивает на ноги и...

606. (Общ. пл.)... пока вода примеривается к движению и как бы вынюхивает канал...

607. (Ср. пл.) ... туда и сюда, тыкаясь краями потока...

608. (Ср. пл.) ... Тохтасын опускается на колени, как для молитвы, поднимает вверх руки, омывает ими лицо и бороду и говорит:

609. (Кр. пл.) — Пусть будет благословенно имя собравшего нас и да ждет его счастье превыше нашего...

610. (Ср. пл.) ... И да будет сердце его с нашим навек, — несутся его слова над группой стариков.

611. (Общ. пл.) Как капля с каплей в одном потоке ширятся его слова над рядами здоровых и радостных людей...

612. (Ср. пл.) ...—И имя его да знаменует радость! — летят его слова над группой счастливых стариков.

613. (Кр. пл.) И кончает Тохтасын:

— Простите нашу слабость, если совершим молитву за Сталина!

614. (Ср. пл.) В то время как несколько стариков растроганно бормочут молитву...

615. (Ср. пл.) ... Тохтасын берет свой посох и, погрузив его в воду, ведет осторожный, взбивающий легкую пыль поток по каналу.

616. (Общ. пл.) Справа и слева от него Халима и Тамара.

617. (Ср. пл.) Поет Халима...

618. (Ср. пл.) Танцует Тамара...

619. (Общ. пл.) Поют и пляшут дети...

620. (Общ. пл.) По бокам канала выстроились красноармейцы и радостно салютуют проходящей воде.

621. (Ср. пл.) И Тохтасын — бедняк и изгнанник — ведет воду к родной земле.

622. (Ср. пл.) Руководители подводят к Тохтасыну коня.

623. (Ср. пл.) — Просим вас вручить воду таджикам! — говорят они, набрасывая халат на его мокрые плечи.

— Просим вас сесть и ехать вперед.

624. (Ср. пл.) Над каналом огромный плакат: узбек протянул руку таджику.

625. (Общ. пл.) Сухие, безводные нагорья. Сухое ложе канала, перетянутое лентой.

626. (Общ. пл.) Подъезжают делегаты от туркменов на темных конях в темных халатах и высоких тельпеках.

627. (Ср. пл.) Худые стройные всадники пустыни.

628. (Общ. пл.) Подъезжают казахи в лисьих шапках...

629. (Ср. пл.) ... и всматриваются вдаль.

630. (Общ. пл.) Таджики с лицами библейских пророков расстилают в ложе канала, перед лентой, ковры для знатной гостьи — воды.

631. (Ср. пл.) Сейчас она должна подойти к ним, и навстречу ей старики ставят впереди всех самого молодого колхозника принять воду из братских рук узбеков и ввести ее в земли Таджикистана.

632. (Ср. пл.) Избранник стоит на ковре, в ложе сухого канала. На груди его орден. Руки его дрожат, плачут глаза.

633. (Общ. пл.) А гости все подъезжают.

634. (Ср. пл.) Едут джемшиды...

635. (Ср. пл.) ... едут белуджи—все в белом, с тюрбанами на головах...

636. (Ср. пл.) ... едут дунгане...

637. (Общ. пл.) И еще многие и многие народы...

638. (Общ. пл.) Стоят строем части Красной Армии со своими оркестрами.

639. (Ср. пл.) Вглядывается вдаль молодой колхозник.

640. (Общ. пл.) По ложу канала скачет всадник на взмыленном коне.

— Идет! Идет! — кричит он.

641. (Общ. пл.) Движется вода по каналу мимо старых домов...

642. (Ср. пл.) Движется вода по каналу мимо новых домов...

643. (Ср. пл.) Движется вода мимо цветущих долин, садов...

644. (Ср. пл.) И ведя за собой воду, скачет на сером коне по пояс в воде певец Тохтасын.

645. (Ср. пл.) На ходу соскакивает он на землю и, захватив полные пригоршни воды, подходит к тому, кто ждет его...

646. (Кр. пл.) ... и трясет его руки руками, полными воды.

647. (Ср. пл.) Навстречу ему, окруженный детьми, выходит молодой таджик с орденом.

648. (Ср. пл.) — Это первая вода братства и радости, — говорит юному таджику старый Тохтасын. — Пусть возьмут ее самые молодые. Вода—это кровь! Питающая, живительная кровь земли, сок счастья, питающий нас.

649. (Ср. пл.) И дети пригоршнями и ковшами и посохами стариков направляют первый поток воды через ленту, пересекающую канал, через ленту на рубеже двух братских республик.

650. (Кр. пл.) Качается на ветру плакат: узбек и таджик пожимают друг другу руки.

651. (Ср. пл.) Тохтасын ударом ножа разрезает ленту.

652. (Кр. пл.) — Братья! —говорит он народу. — Таджики и белуджи, джемшиды и дунгане, узбеки и русские...

653. (Ср. пл.) ... берите воду и оросите землю. Пусть дорога нашей воды, будет для всех дорогой счастья!..

654. (Кр. пл.) ...Всех зовите на эту дорогу! Умер старый ханский закон: не давай бедняку воды ни много и ни мало...

655. (Кр. пл.) ... Сытые, владеем теперь водою мы!..

656. (Ср. пл.) ... Пусть повсюду берут народы Востока воду у ханов и беков, кулаков и ишанов, и будут сыты и счастливы...

657. (Кр. пл.) ... И никто никогда не поработит народов, владеющих водой. Чья воля — тот хозяин! — на фоне ликующих народов закончил певец Тохтасын

1—2—3 августа 1939 г.
Кратово

Новелла о мужественном летчике

Г. Чахирьян

Гражданский летчик Томилин выполняет срочное задание — летит на далекую заставу в горах Памира, передает начальнику заставы секретный пакет. На обратном пути — вынужденная посадка. Томилин попадает к бандитам, которые вначале обманом, потом угрозами вынуждают взять на самолет главаря шайки, чтобы, перелетев с ним границу, доставить его в Кабул. Обезоруженный Томилин вынужден согласиться. Бандит надевает единственный в самолете парашют и садится сзади Томилина. Он уверен, что под угрозой наведенного в спину револьвера советский летчик доставит его за границу.

И, действительно, вначале Томилин летит по направлению к границе; потом он резко сворачивает с взятого курса в сторону своего аэродрома. Взбешенный бандит пытается застрелить летчика и выброситься из самолета на парашюте. Но Томилин предупреждает его. На высоте нескольких тысяч метров между безоружным летчиком и вооруженным бандитом-диверсантом начинается своеобразное единоборство. Бесконечными петлями, штопорами и бочками Томилин доводит противника до изнеможения. Револьвер выпадает из рук бандита, он примиряется, потеряв силы. Но как только Томилин выравнивает самолет, борьба возобновляется. Почти над самым аэродромом бандит пытается сзади задушить летчика своей размотавшейся чалмой. И вновь Томилин бесконечными петлями, бочками и штопорами доводит его уже до окончательного изнеможения и доставляет матерого шпиона советской разведке.

Таково содержание центрального эпизода фильма Мужество — фильма о героизме и находчивости советского летчика, хитрости и коварстве врага.

Помимо смелости и героизма у Томилина видны и другие качества характера и в прошлом и в его отношениях с людьми сегодня. Он был «лихачом», как он сам выражается, «пересмотрел» свой характер, стал дисциплинированным летчиком. Он сейчас любит девушку, он хороший товарищ, шутник, охотник посмеяться, потанцовать. Эти дополнительные краски придают его образу много трогательного и правдивого. У зрителя остается впечатление, что он лично знает Томилина, что летчик — его хороший знакомый.

Почему это происходит?

«МУЖЕСТВО»

Сценарий Г. Кубанского. Режиссер М. Калатозов. Оператор В. Левитин. Ленфильм. На фото: арт. К. Сорокин в роли Власова и арт. Олег Жаков в роли Томилина

Ведь Томилина, летчика гражданского воздушного флота, героя фильма Мужество, никогда не существовало в действительности. Не было его трогательной любви к девушке, не было перелета через ненаименованный ни на одной карте Арвальский хребет, не было его исключительного по отваге подвига на высоте нескольких тысяч метров. Это не мешает зрителю верить, что он видел на экране не талантливого актера Олега Жакова, а живого летчика.

Такова огромная сила правдивого художественного образа. Томилин — образ собирательный. В его поведении, в его характере наряду с индивидуальными показаны черты, типичные для подавляющего большинства советских летчиков. Томилин стал героем не потому, что он способен совершить невозможное для рядового летчика. Смелость, находчивость, высокий профессионализм, преданность родине — основные качества каждого советского летчика, сделавшие имена многих известными далеко за пределами Советского Союза.

После подвига Томилин ничуть не изменился. Не успев отдохнуть после героического перелета, Томилин собирается в новый полет. Он остался таким же скромным, по внешнему виду ничем не примечательным человеком, для которого его героический поступок — не больше, чем интересный эпизод при выполнении служебного задания. Скромность — качество, присущее советскому человеку, советскому летчику.

«МУЖЕСТВО»

Сценарий Г. Кубанского. Режиссер М. Калатозов. Оператор В. Левитин. Ленфильм. На фото: арт. Олег Жаков в роли летчика Томилина

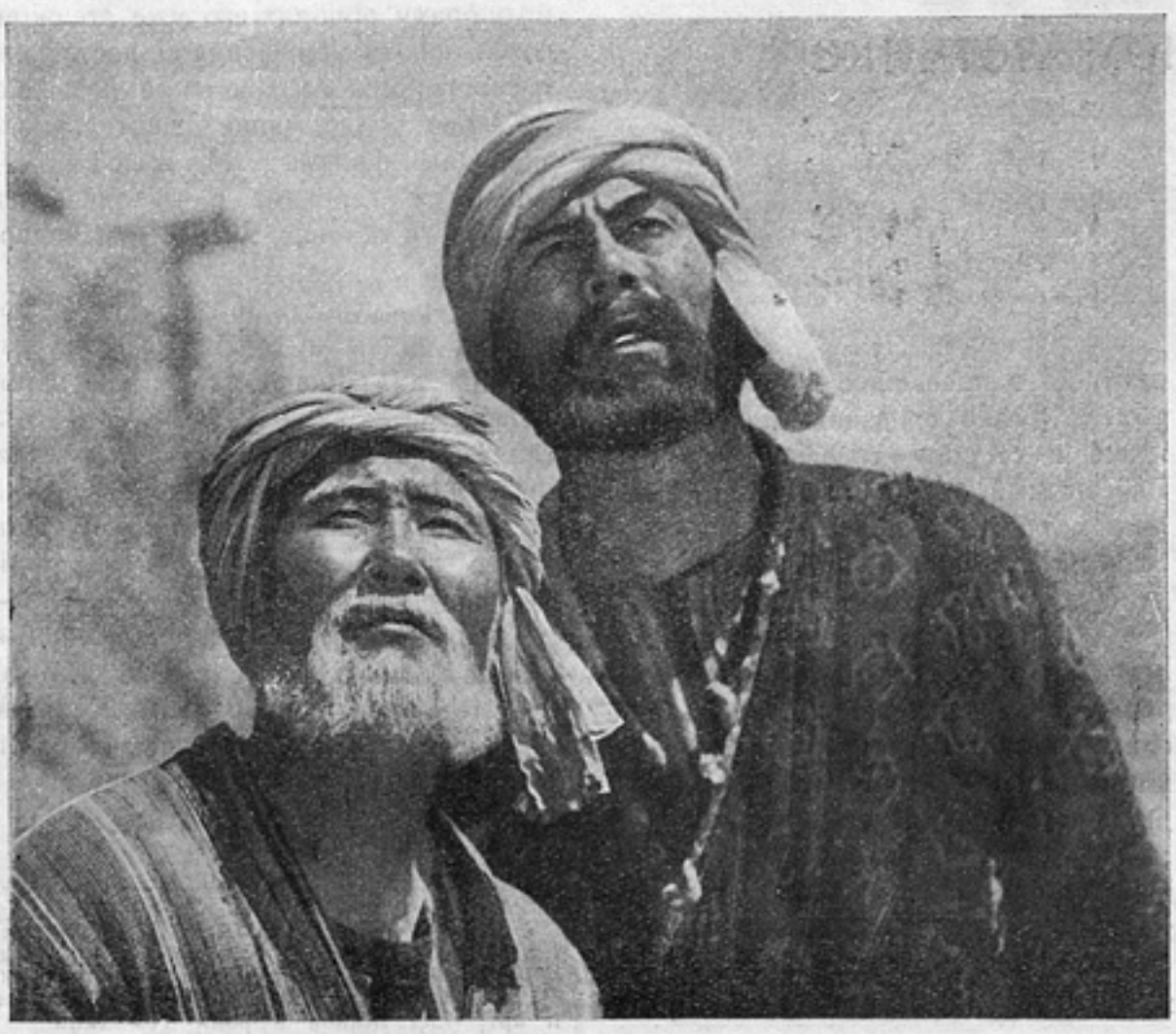
Томилин любит девушку, любит нежно и трогательно. Смелый и бесстрашный в воздухе, он не может набраться храбрости, чтобы выразить ей свою любовь.

Типичные для советских летчиков черты придают Томилину значение собирательного образа. Уже одним этим фильм Мужество делает новый вклад в нашу кинематографию.

Исчерпывается ли значение картины образом Томилина? В картине о жизни гражданских летчиков есть и другие неоспоримые художественные достоинства.

Советская кинематография получила мировое признание как искусство больших социальных полотен. Но у нас почти не делали киноновелл — картин, где в одном событии раскрывался бы характер людей.

Фильм Мужество принадлежит к числу первых картин такого типа. Содержание фильма сводится к центральному, изложенному выше эпизоду. Ему предшествует небольшая экспозиция: начало объяснения Томилина в любви, прерванное срочным заданием начальника аэропорта. В развязке показано счастливое возвраще-



«МУЖЕСТВО»

Сценарий Г. Кубанского. Режиссер М. Калатозов. Оператор В. Левитин. Ленфильм. На фото: арт. З. Нахашкиев в роли Дугара и засл. арт. респ. Д. Дуданков в роли Хаджи-Мустафы

ние Томилина, новое поручение начальника аэропорта, позволяющее, наконец, под шум пропеллеров закончить прерванное любовное объяснение.

Длина картины 2000 метров, несмотря на компактный сюжет. При этом картина не страдает длиннотами. Почему же она так велика по метражу в сравнении с фильмами, сюжет которых много сложней и больше?

Звуковой фильм, как известно, монтируется из четырех негативных пленок: изображения, диалога, музыки и шумов. Иные картины зритель не столько смотрит, сколько слушает. Несоответствие между размером метража и содержанием снижает художественное впечатление. Режиссер вынужден ограничиться рассказом, но не показом, больше использовать вторую негативную пленку.

В картине Мужество небольшое содержание новеллы показывается художественными приемами кино: обыгрываются детали, каждая сцена нашла свое кинематографическое выражение в зрительных образах. Это не значит, что режиссер М. Калатозов отказался от диалога, музыки, шумов. Но диалог у него не заменяет изображения. В создании фильма использованы все четыре негативные пленки. Картина Мужество смотрится с интересом. Панорамы горных ландшафтов, самолет, проницающий на высоте 5000 метров облака над снежными вершинами, исключительные по своему выполнению съемки фигур высшего пилотажа, мастерский монтаж, передающий впечатления человека в кабине самолета, — все это сделано на высоте изобразительной культуры лучших фильмов немой кинематографии.

Рассказ о подвиге Томилина никогда не смог бы дать столь полного впечатления о его героическом поступке, как фильм. Изобразительная часть фильма наглядно показывает, каким образом в неравной борьбе победителем оказался Томилин. Поэтому летчик вызывает у зрителя не только восхищение, но веру и желание подражать. Зритель видит, что в поступке Томилина нет ничего невозможного. Каждый советский летчик на месте Томилина должен и может сделать то же самое.

Убедительность фильма, его художественная правдивость — результат высокой изобразительной культуры режиссера. Новелла на экране отличается от других жанров не размерами, а содержанием, показывающим с возможной полнотой и убедительностью одно основное событие, в котором раскрывается характер героя. Центральный эпизод в киноновелле не может быть будничным, серым. Он всегда исключение, необычное происшествие в жизни героев. Сценарист Г. Кубанский поступил правильно, ограничив содержание только одной сюжетной ситуацией.

«МУЖЕСТВО»

Сценарий Г. Кубанского. Режиссер М. Калатозов. Оператор В. Левитин. Ленфильм. На фото: арт. Т. Ногаева в роли летчицы Файзи

Фильм Мужество — несомненная удача творческого коллектива, его создавшего, и прежде всего режиссера М. Калатозова. Восемь лет перерыва в режиссерской работе не оказались для него потерянными годами. Калатозов прекрасно владеет мастерством монтажа, он всегда вовремя обрывает монтажную фразу, он знает, что в искусстве лучше недосказать, показать не все, чем оказаться многословным.

Олег Жаков — признанный киноактер. В его творческой биографии роль Томилина займет значительное место. Работая над этим образом, он остался верен себе как киноактер. Он недоигрывает, многое недоговаривает до конца, он скуп на слова и на жесты. Но зато ни одно движение, ни одна интонация у актера не пропадает даром. Он создает образ более сложный и интересный, чем задуманный автором. Приведем один пример. В горах весна. Цветущая ветка свисает у шатра, из которого выходит Томилин под конвоем бандитов и идет к своему самолету. Только на одно мгновение артист задерживается и оглядывает ее — ветвь в цвету. Это движение передает внутреннее состояние Томилина. Ведь Томилин влюблен. Зритель вспоминает, что только несколько летных часов отделяют Томилина от любимой девушки, зритель разделяет переживания летчика, не знающего, увидит ли он когда-нибудь свою любимую. Таких нюансов в игре Жакова немало.

Среди других исполнителей надо отметить Д. Дудникова, А. Бениаминова, К. Сорокина, З. Нахашкиева, Т. Ногаеву. Несмотря на небольшие роли им удалось создать запоминающиеся образы.

На долю операторов фильма В. Левитина, Н. Вихирева, М. Шурукова, Г. Шуркина выпала чрезвычайно трудная задача производить съемки в необычных горных условиях. Они выполнили ее с честью. Пейзажи заполнены воздухом, поражают своей стереоскопичностью, новизной, свежестью. Зритель как бы сам физически ощущает движение и эволюции самолета, рассекающего воздушное пространство.

Перечень работников, содействовавших созданию этого хорошего фильма, будет неполным, если не назвать имен мастеров фигурного пилотажа: летчиков И. Иванова, А. Гончаренко и П. Колесникова. Полеты, совершенные под их руководством украшают картину, показывая великолепную летную технику и мужество советских летчиков.

Фильм о большевистской бдительности

О. Леонидов

Высокая награда режиссера Е. Шнейдера — фильм о большевистской бдительности, о коварных методах подлой вражеской агентуры, засылающей в нашу страну шпионов и диверсантов, фильм о советской разведке и о честных советских гражданах, которые помогают ей в ее неустанной борьбе

Высокая награда, несомненно, будет иметь успех, потому что наш советский зритель глубоко патриотичен и полон ненависти к врагам родины.

Действие Высокой награды развертывается вокруг выдающегося советского ученого-изобретателя профессора Боголюбова. Боголюбовские самолеты должны летать выше, дальше и быстрее самолетов всего мира; неудивительно, что иностранные военные атташе проявляют повышенный интерес к чертежам профессора. Но весь советский народ крепкой стеной охраняет свое достояние, своих лучших людей, и не так-то просто проникнуть в стены советских учреждений и лабораторий. Опытные мастера шпионажа пасуют перед патриотизмом граждан СССР— ничего подобного нет ни в одной из зарубежных стран.

Тогда шпионы делают попытку пробраться в семью профессора Боголюбова. Объектами их гнусной работы становятся сынишка профессора — пионер Андрейка и дочь Надюша — молодой композитор. Андрейка увлекается дрессировкой животных. По заданию школьного коллектива он готовит двух собак к пограничной службе. Узнав об этом увлечении ребенка, шпионы подсылают к нему одного из своих резидентов — клоуна «дядю Васю», который должен «демобилизовать» собак, превратив их из верных стражей границы в цирковых «финтифлюшек», и, войдя в доверие к Андрейке, увести его от дачи профессора в тот момент, когда там будут выкрадывать чертежи самолетов. Надюша влюблена в своего товарища по консерватории — студента Свентицкого. Троцкистское прошлое Свентицкого делает его покорным орудием в руках врагов. Как свой человек у Боголюбовых, он может и нарисовать план дачи профессора, и снять слепок с ключей его несгораемого шкафа. И вражеский замысел безусловно был бы осуществлен, если бы не советская разведка, зорко следящая за всеми подлыми происками врага и преследующая его по пятам.

В тот момент, когда один из диверсантов уже пробирается в кабинет Боголюбова и начинает фотографировать чертежи, дача окружена сотрудниками НКВД. Пойманы и этот диверсант, и отвлекавший внимание Андрейки клоун, и главный резидент, работавший в СССР под видом корреспондента иностранной газеты. Свентицкого убивают сами диверсанты: его неосторожное поведение в доме Боголюбовых вселило в Наде какие-то смутные подозрения— это грозит провалом всей шайки, и

«ВЫСОКАЯ НАГРАДА»

Сценарий И. Савченко. Режиссер Е. Шнейдер. Оператор А. Шеленков. Союздетфильм. На фото: арт. А. Абрикосов в роли лейтенанта Михайлова и арт. Т. Альцева в роли Нади

тогда главари ее инсценируют самоубийство студента на романической почве. Но советская разведка устанавливает, что это не самоубийство, а убийство, что в момент смерти в руке Свентицкого был не револьвер, а перо, которым он писал предсмертную записку...

Ликвидация диверсантского гнезда требует не только зоркости, не только бдительности. Тут нужна большая личная храбрость. Расправа с клоуном «дядей Васей» едва не стоила жизни и лейтенанту государственной безопасности Михайлову и маленькому Андрейке. Спасая свою шкуру, клоун выставил перед собой ребенка.

— Стреляй!! — кричит он чекисту. И одновременно это же «Стреляй» кричит лейтенанту Михайлову и пионер Андрейка, готовый заплатить жизнью ради разоблачения и гибели врага. Клоун тяжело ранит Михайлова, ранен и Андрейка. Но истекая кровью и теряя сознание, лейтенант Михайлов все же успевает выполнить свой долг перед родиной. На помощь ему подоспевают еще один чекист и случайно оказавшийся здесь рыболов, и они схватывают «дядю Васю»...

Нам кажется, что на этой канве можно было бы создать не только фильм приключений, фильм детектива, но и фильм характеров и сложных драматургических положений. Нам известны некоторые из вариантов сценария Игоря Савченко, — в сценарии образы персонажей были более развиты, более значительны, чем в фильме. Возьмем хотя бы фигуру студента Свентицкого (артист В. Кулаков). Сейчас мы знаем о нем только то, что он троцкист (так называет его один из шпионов). В сценарии же он был наделен развернутой характеристикой, делавшей понятным, что́ толкнуло его на связь с врагами народа, что́ подготовило почву для его предательства. В сценарии Свентицкий был показан человеком весьма ограниченных способностей и грандиозного честолюбия. Не замечая собственного творческого убожества, эта мелкая душонка все свои неудачи объясняла тем, что его якобы «затирают»... На этой слабой струнке самовлюбленного юноши и играли те, кому важно было подловить его в свои сети. Свентицкого убеждали в том, что в Советской России нет места настоящим талантам, что здесь он заглохнет и что только за рубежом ему обеспечены слава и признание.

Точно так же и дочь профессора Надя в сценарной трактовке И. Савченко глубоко переживала обуревающие ее сомнения. Свентицкий забросил в сердце девушки подозрение относительно ее отца — не предает ли родину старик Боголюбов. «Мало ли вредителей среди инженеров и профессоров». И Надя, уже недоверчиво относившаяся к Свентицкому, готова просить у него прощения, готова преклоняться перед его бдительностью и прозорливостью... Все эти черты характеристик и Свентицкого и Нади из фильма выпали. Остались только имена персонажей и их поступки, и по сравнению со сценарием фильм стал поверхностнее и из плана психологической драмы переведен в приключенчество, в детектив.

Характеристика лейтенанта государственной безопасности Михайлова акцентировалась на его взаимоотношениях с сыном в связи с крайней занятостью Михайлова. По этой теме сценарий раньше назывался Человек без выходного дня. Михайлов потерял жену, когда у нее родился Витя. И воспитывать ребенка приходится одному отцу. Надя Боголюбова явилась невольной свидетельницей этого воспитания: на первомайском параде Михайлов остав-

---

«ВЫСОКАЯ НАГРАДА»

Сценарий И. Савченко. Режиссер Е. Шнейдер. Оператор А. Шеленков. Союздетфильм. На фото: засл. арт. респ. П. Массальский в роли «журналиста» и арт. А. Файт в роли «официанта». Внизу — засл. арт. респ. Б. Петкер в роли клоуна

ляет малыша одного на трибунах, с парада отправляет домой его одного, один остается Витя на реке во время купанья и т. д. Вначале Надю раздражает эта небрежность к ребенку, но затем, узнав, что он растет без матери, а Михайлов вечно занят, Надя принимает на себя ряд забот о малыше, и это сближает ее с витиным отцом. Ситуация эта выпала из фильма, и отношения Михайлова с Витей и Нади с Михайловым объединились, сближение их в финале получилось не подготовленным.

В то же время элементы чисто детективные, которые меньше всего удались сценаристу, выпирают в фильме на первый план. Сюда надо отнести, например, всю запутанную и отнимающую много метража историю знакомства клоуна с Андрейкой в цирке. История эта неправдоподобна и словно взята напрокат из плохого переводного авантюрного романа. Боголюбовы едут с Андрейкой в цирк. Туда же едет иностранный шпион. Он подносит клоуну букет. Из букета вываливается записка. Клоун не замечает этого. Записку поднимает с арены и подает клоуну Витя (Михайлов, конечно, тоже присутствует в цирке). Клоун громко читает записку — это привет от какой-то поклонницы Лиды. Но в своей уборной клоун покрывает текст химическим составом, и проступают зашифрованные слова о том, что Андрейка Боголюбов присутствует в цирке. Тогда клоун в антракте громко кличет Андрейку (якобы циркового служителя). На зов откликается Андрейка Боголюбов, и знакомство состоялось. После этого лейтенант Михайлов, свидетель их знакомства, заходит за кулисы и просит позвать служителя Андрейку. Оказывается такого служителя в цирке нет. Это наводит его на мысль о подстроенном знакомстве клоуна с Андрейкой, о причастности клоуна к шпионской шайке (он видел, что букет был куплен иностранным «журналистом»). Все это и нелепо, и громоздко, и абсолютно не нужно как мотивировка, тем более, что в дальнейшем, когда клоун начинает ездить к Андрейке на дачу, Андрейка даже не узнает его и считает, что это какой-то новый «дядя Вася». Цирковой эпизод мельчит ту большую работу, которую ведут чекисты в борьбе с вражеским окружением. Но режиссеру и оператору этот эпизод показался занимательным, позволяющим блеснуть цирковыми кадрами для варьете, и они не только оставили его в фильме, но еще непомерно развили по сравнению со сценарием.

А эпизоды чисто психологические или жанровые, но играющие на раскрытие образов персонажей, разработаны скупо, невыразительно. Вот, например, ночная сцена в доме Боголюбовых. Старуха Боголюбова уложила всех спать, но оказывается весь дом не спит: профессор несмотря на запрещение работать обдумывает новую конструкцию самолета. Надя сочиняет музыку к песне о Москве, Андрейка с увлечением слушает эту песню... Этот эпизод, тепло разыгранный на фоне ночной Москвы, мог бы дать краски для характеристики Боголюбовых. В фильме же он снят накоротке и из него запоминается только эстафетой передаваемая от персонажа к персонажу реплика: «Что же вы не спите, полуночники!..»

Очень примитивны фигуры главарей шпионской шайки — военного атташе (артист С. Корнев) и журналиста (засл. арт. респ. П. Массальский). Они подробно рассказывают друг другу о методах своей шпионской работы, казалось бы, им-то уж известных достаточно хорошо. Но делается это с информационными целями — не для развития действия, а для пояснения зрителю. Резонерство и декламация этих персонажей ничего нового не прибавляют к тому, что зритель уже знает из газет и брошюр. Живее остальных диверсантов выглядит в фильме «официант», соединяющий мирную работу в ресторане со шпионажем и уголовщиной. Но эту удачу приходится приписать не сценаристу и режиссеру, а блестящей игре артиста А. Файта. Он одинаково спокоен и ритмичен, и лавируя с подносом между ресторанными столиками, и организуя и совершая «самоубийство» Свентицкого. Актер создал жуткую маску предельно циничного оголтелого белогвардейца.

Теплее, жизненнее других показаны в фильме работники НКВД — лейтенант Михайлов, майор и др. Их дисциплинированный внешний вид, точность в словах и поступках, их, если можно так выразиться, профессиональная скромность, соединенная с решительностью и героизмом,— все это проникнуто сознанием гражданского долга перед народом. Зритель не может не любить этих людей, зритель покорен их благородством, их беззаветной преданностью родине, величием их простоты. И мы убеждены, что ряд эпизодов фильма, героями которых являются чекисты, будут сопровождаться дружными аплодисментами зрительного зала (например, внезапное появление чекистов рядом с задремавшим в ожидании поезда журналистом, или появление Михайлова в кабинете профессора, когда официант фотографирует чертежи, или чекисты, словно выросшие из-под земли во время попытки официанта бежать, или поимка клоуна рыболовами и т. д.).

Лейтенанта и майора прекрасно играют артисты А. Абрикосов и К. Насонов, своим сценическим обаянием еще усиливающие симпатии зрителя.

С большой искренностью произносит Абрикосов монолог, обращенный к Наде, когда они едут в машине. С этим случайным спутником Надя делится своими сомнениями: после слов Свентицкого об ее отце ей начинает казаться, что кругом предатели, что никому нельзя верить... И как просто, как убедительно звучат в устах Абрикосова слова о том, что быть бдительным — это вовсе не значит подозревать всех и каждого, что наша страна полна замечательных людей, искренних патриотов.

Профессора Боголюбова играет засл. арт. респ. Н. Свободин. К сожалению, артист не преодолел уже приевшегося штампа благородных стариков-ученых и даже по гриму и внешнему облику напоминает то Черкасова в Депутате Балтики, то многочисленных эпигонов профессора Полежаева.

Артистка Т. Альцева, исполняющая роль Надюши, слишком «играет», манерничает, позирует, словно стараясь больше походить на иностранную кинозвезду, чем на советскую девушку-композитора. В этом скатывании к киноштампу повинна не одна Т. Альцева. Мы уже говорили, что из ее роли выпала значительная часть человеческих черт. Кроме того, оператор А. Шеленков избрал Надю объектом своих не всегда уместных экспериментов (отражение играющей Нади в поднятой крышке рояля, сменяющийся ярким светом полумрак тоже в момент музицирования и т. д.).

Напряженно проводит роль Андрейки маленький Вова Тумалорьянц. Ему трудно, видимо, произносить «взрослые» тирады, щедро вложенные сценаристом в уста Андрейки. Режиссеру следовало учесть это, проверить текст и добиться, чтобы ребенок произносил только то, что он понимает и чувствует. Рядом с ним Витя Селезнев, играющий сына лейтенанта Михайлова, кажется гораздо правдивей.

Хорошо удалась роль клоуна заслуженному артисту республики Б. Петкеру. У него шутовская гримаса на арене, у него добродушная располагающая улыбка, когда он «обволакивает» мальчика и одной лаской

дрессирует собак; но как неузнаваемо меняется его лицо, сколько звериной ненависти в этом добром «дяде Васе», когда он вместе с официантом произносит смертный приговор провалившемуся шпиону, когда, загораживаясь ребенком, целится и стреляет в Михайлова. Нам вспоминается напечатанный в «Известиях» рассказ Л. Кассиля о таком же вот «дяде Коле», который ездил на дачу к крупному инженеру-изобретателю, тайком от родителей играл с его ребятами, а когда надо было совершить диверсию и скрыть следы преступления, — утопил обоих ребят в ванне. Глядя на «дядю Васю» в исполнении артиста Б. Петкера, живо представляешь себе эту страшную историю, которая, видимо, и дала И. Савченко толчок к написанию сценария Высокая награда.

Похвалы заслуживает операторская работа А. Шеленкова. Мы упрекали его за эстетские кадры Нади, за растянутость циркового эпизода, но все остальное снято с большим чувством такта, с большой выразительностью. Мастер пейзажа, Шеленков показал себя в этом фильме и прекрасным художником портрета.

Режиссер Е. М. Шнейдер умеет лаконично вводить героев в каждом эпизоде, снимает главное, работающее на сюжет, не растекаясь в ненужных деталях, не загромождая эпизодов и кадров второстепенными подробностями. Но показ действий, поступков удается Е. М. Шнейдеру гораздо больше, чем переживания героев, внутренние мотивировки их поведения. И в этом—слабая сторона его творчества (возьмем хотя бы немногие из уцелевших психологических моментов — сцены Нади со Свентицким, переход от ревности к более серьезным подозрениям, Нади с отцом после разрыва со Свентицким и Нади с Михайловым в машине — во всех этих эпизодах преобладает только текст диалога).

Художник Л. Блатова увлеклась темой забот и комфорта, каким советское правительство окружает таких людей, как профессор Боголюбов. Но в этом увлечении она допустила некоторый перегиб, излишне «модернизовав» быт Боголюбовых.

Сценарий Высокая награда претерпел множество изменений. Сначала фильм был задуман как полнометражный, затем его переделали в короткометражку, затем снова в полнометражный. Удивительно ли, что после всех этих переработок из него выпало самое тонкое и остались по преимуществу эпизоды, только лобово работающие на тему — минимум внутренних мотивировок и максимум поступков, событий.

Года два назад киностудии в большом количестве получали сценарии на такие же темы, как Высокая награда. И хотя почти ни один из них не был пущен в производство, у кинематографистов создавалось впечатление, будто советский экран вскоре будет заполнен исключительно фильмами о борьбе со шпионами и диверсантами. На самом же деле оказалось, что Высокая награда — первый и пока что, пожалуй, единственный фильм такого рода.

Нас не столько интересуют маски тех или иных персонажей, — как бы верно ни были они схвачены, — сколько их внутренний неповторимый, им одним присущий мир. Именно этого мы должны добиваться от писателей и режиссеров, работающих на современной тематике, в частности над актуальной темой борьбы с вражеской агентурой.

«ВЫСОКАЯ НАГРАДА»

Сценарий И. Савченко. Режиссер Е. Шнейдер. Оператор А. Шеленков. Союздетфильм. На фото: эпизод ареста «официанта»

Дебют молодых

Б. Бродянский

Хорошо, когда о произведении искусства вспоминаешь по его людям, по теплоте их голоса, близости облика, по их судьбе.

Люди фильма Случай на полустанке, особенно некоторые из них, становятся для зрителя кровными, родными, и в этом, конечно, основное достоинство работы молодых ленинградских режиссеров О. Сергеева и С. Якушева.

Действие картины развивается стремительно. С первых же кадров зритель охвачен тревожным ощущением: возникает образ сурового края, вздыбленного бурями гражданской войны.

Глухой полустанок. Кучка советских патриотов в кольце врагов. Внимание зрителя приковано к мужественному поведению горсточки советских железнодорожников.

Японцы превосходят численностью и вооружением. Японцы пускают в ход все излюбленные ими средства: провокацию и подкуп, угрозы и пытки, обман и предательство.

Однако злобному, коварному врагу противостоит преданность советских людей социалистической родине, их выдержка, огромная моральная сила.

Боевой эпизод приобретает характер важного обобщения.

Напряженная фабула соединена в фильме с психологической разработкой ее образов. Зритель следит не только за ходом событий, разгоревшихся вокруг красного бронепоезда, но главным образом — за моральным поединком между интервентами и нашими железнодорожниками-героями; поединком, из которого победителями выходят советские люди.

Авторы сценария, они же режиссеры (сценарий написан по мотивам рассказа Ф. Кнорре) проявили настоящее «чувство жанра». Жанровая четкость характеризует их работу; возможности психологической киноновеллы использованы умно и полно.

Пожалуй, наибольшее впечатление из исполнителей оставляет молодой актер М. Дубрава (выпускник актерской мастерской Ленфильма, руководимой Г. Козинцевым), играющий роль телеграфиста — «неизвестного товарища».

Зритель видит застенчивого юношу, робкого, даже пугливого. Сразу становится ясной вся его несложная биография: жизнь в таежной глуши, училище в уездном городке, скромная работа на уединенном полустанке.

У юноши мягкие волосы, легкие, стушеванные движения, в широко раскрытых глазах порой мелькают тени страха. Говорит юноша медленно, не слишком уверенно, с маленькой запинкой.

Но на вопрос о партизанском бронепоезде юноша упорно не отвечает.

Он молчит и под пытками японского офицера.

Он не отвечает старшему своему другу Бахманову: умирая, он не передал ему своего разговора по проводу с командиром бронепоезда.

«СЛУЧАЙ НА ПОЛУСТАНКЕ»

Сценарий и постановка О. Сергеева и С. Якушева. Оператор А. Тихонов. Ленфильм. На фото: арт. В. Волков в роли сына Бахманова и арт. З. Нахашкиев в роли японского унтер-офицера

Удивительной лирической теплотой овеян образ юноши — теплотой и привлекательностью.

Ночь. Промерзший пакгауз. На мешках лежит истерзанный японскими пытками молодой телеграфист. Он борется со смертью. И вместе со старым охотником Бахмановым зритель, затаив дыхание, ожидает исхода этой мучительной борьбы.

Только в финале, когда становятся известными все поступки юноши, сумевшего несмотря ни на что сберечь военную тайну, образ возникает во всей его полноте — образ молодого героя, по своей бесконечной скромности не подозревавшего, не подумавшего о своем героизме.

Насколько нам известно, М. Дубрава в фильме Случай на полустанке выступает как дебютант. Хороший дебют!

Очень тепло обрисованы режиссерами и исполнителями и образы других железнодорожников—рядовых советских людей, для которых совершенно естественно мужественное поведение перед лицом врага.

В бессильной злобе принужден отступить перед ними майор японской армии Токасима.

Арт. И. Назаров, играющий Токасиму, создает новый любопытный образ врага.

Припомним блестящее исполнение арт. Львом Свердлиным роли японского полковника Усижимы в фильме братьев Васильевых — Волочаевские дни. То был аристократ, «голубая кровь», генштабист, представитель привилегированных верхов японской военщины, с одинаковым презрением относившийся к населению чужой страны и к своим спутникам по службе в рядах армии интервентов.

Токасима, образ которого создал И. Назаров, много проще. Токасима — вчерашний фельдфебель, обыкновенный армейский офицер-забулдыга из захолустного японского гарнизона. Дикарь по сути, усвоивший из арсенала культуры лишь пользование... зубочисткой, Токасима опасен и страшен своей лютой звериной злобой палача и отвратительно жалок в угодливом страхе перед собственным начальством.

В попытке захватить красный бронепоезд Токасима исходит прежде всего из карьеристских побуждений.

В ходе событий картины Токасима не только попадает в плен, не только побежден как военачальник, но и раздавлен идейным, моральным преимуществом тех, с которыми он вел кровавую несправедливую войну.

Образы телеграфиста—«неизвестного товарища», советских железнодорожников, японского майора Токасимы убеждают нас в том, что режиссеры видят свою основную задачу в раскрытии характеров; в фильме Случай на полустанке главенствующее место отведено актеру. С первой же своей работы режиссеры Якушев и Сергеев твердо занимают позиции актерского кинематографа.

Нам кажется, что явным промахом является поручение роли артиллериста А. Костричкину.

Остро-характерный актер, воспитанный в манере эксцентрической игры, А. Костричкин на новом этапе развития советской кинематографии как бы растерялся. Механическая попытка перейти к реалистическому рисунку создаваемых образов повлекла у А. Костричкина штампы и нарочитость. Его артиллеристу недостает необходимой реалистической простоты и убедительности.

Гораздо сложнее обстоит дело с образом старого железнодорожника Бахманова, которого играет В. Гардин.

Исполнитель, правда, нашел впечатляющий облик для этого человека. Бахманов-Гардин — таежный волк, коренной сибиряк, старый охотник. Во всей его грузной, огромной фигуре, в размахе его плеч воплощены непоколебимая сила, спокойствие, уверенность.

К сожалению, эти краски, найденные исполнителем, постепенно превращаются в назойливые придатки образа, мешающие восприятию. Грузность походки становится утрированной; внутренняя сосредоточенность — излишне подчеркнутой. Бахманов не говорит, а вещает медвежьим рыком. Актерский наигрыш, любование монументальностью своих поз и движений еще больше снижает впечатление от игры В. Гардина.

Одному из наиболее трагических мест фильма — рассказу Бахманова у ложа умирающего телеграфиста решительно недостает необходимой естественности и простоты.

Хочется отметить, к слову, еще один дефект режиссерской работы.

Отдав все внимание актерским образам, Сергеев и Якушев поступились массовыми сценами, не обратили достаточного внимания на создание «атмосферы» фильма.

Хотелось бы видеть более широкие пейзажи; хотелось бы, например, чтобы финальная сцена наступления красных была задумана и разрешена с большей творческой смелостью и размахом.

Нужно и можно говорить о недостатках работы О. Сергеева и С. Якушева полным голосом, ибо при всех недочетах Случай на полустанке — фильм волнующий и интересный.

С первых же кадров картины забываешь, что на экране полуучебная, экзаменационная работа молодых режиссеров. Фильм смотрится как законченное произведение. От этих молодых кинематографистов-постановщиков можно ждать многого.

«СЛУЧАЙ НА ПОЛУСТАНКЕ»

Сценарий и постановка О. Сергеева и С. Якушева. Оператор А. Тихонов. Ленфильм. На фото: нар. арт. респ. В. Гардин в роли Бахманова и арт. М. Дубрава в роли телеграфиста

Сценарий „Ночь в сентябре“

Б. Ванс

Ночь в сентябре — один из первых наших сценариев, целиком концентрирующих драматический конфликт непосредственно на борьбе за поднятие норм производительности труда — на материале, казалось бы, мало благоприятном для «эффектных» кинематографических положений.

Это сценарий о героическом в наших буднях. Многих писателей эта тема отпугивала повышенной «сопротивляемостью материала». Кажется, что со времени Встречного наш кинематограф (начиная со сценаристов) обходил этот материал.

Игорь Чекин пошел по пути наибольшего сопротивления. Он создал поэму о труде, о борьбе нового со старым, взяв материалом самые истоки этой борьбы, ее важнейшую основу — стахановское движение, которое «является наиболее жизненным и непреодолимым движением современности» [1].

Степан Кулагин только что поднялся «на гора» — он вырубил сто две тонны угля, 14 норм. Произошло то, что казалось невозможным. В атмосфере неверия одних и подлого вредительства других совершил Кулагин свой подвиг. На шахтном дворе небывалое возбуждение.—«Слива, как был в шахтерском костюме, перемазанный углем, восторженно дирижировал оркестром, состоящим из таких же перемазанных углем шахтеров. Оркестранты еле переводили дух от быстрого бега...».

Дуня, девушка, чьим порывом движет не один лишь производственный восторг (и это вовсе не плохо!), бросилась в контору:

— На цветы давайте! Давайте на цветы... Подносить будем.

— Какие цветы? Что это за паника в служебное время? Принесите записку, — отвечает ей, взволнованной и событиями и своим чувством к Степану, «унылого вида скучный человек».

«Что это за паника в служебное время?» — эта реплика превосходно характеризует поведение части персонажей сценария, которая по тем или иным причинам хотела замолчать производственное творчество передовиков социалистического труда.

Материал сценария — первый стахановский рекорд, поставленный на шахте Центральная-Ирмино в ту неповторимую сентябрьскую ночь, в которую было положено начало движению «рабочих и работниц, которое войдет в историю нашего социалистического строительства, как одна из самых славных ее страниц», движению, которое «призвано произвести в нашей промышленности революцию» [2].

Тема сценария — победа нового над старым в нашей социалистической действительности. Это основная тема нашего искусства, нашей действительности. И «унылый человек», для которого радостное возбуждение и взволнованность Дуни есть лишь «паника в служебное время», олицетворяет бескрылость и безучастность, а может быть и замаскированную враждебность рутинеров ко всему тому, что хлопотно, что нарушает покой, что заставляет думать, действовать, дерзать.

Когда Владимир Ильич Ленин озаглавил свою знаменитую статью о коммунистических субботниках: «Великий почин» («О героизме работы в тылу. По поводу «коммунистических субботников»), он писал, подводя итог необычайно высоким по тому времени нормам труда, характерным для работы на субботниках: «Производительность труда, это, в последнем счете, самое важное, самое главное для победы нового общественного строя».

Под знаком борьбы за социалистическую эффективность труда разовьется позже, когда в производственных отношениях советского общества созреют для этого предпосылки, замечательное движение, которое предстанет перед нашими потомками овеянным легендами, украшенным народной фантазией как былинные подвиги древних богатырей или дела и дни героев Октября и гражданской войны.

В этом выросшем снизу глубоком народном движении, поднятом самими массами советского народа, сказалась давнишняя мечта трудового человека о свободном радостном труде для себя, красочно выраженная в нашем фольклоре.

В записях Софьи Федорченко, относящихся к эпохе мировой войны, в которые она добросовестно заносила замечания, высказывания, подслушанные у солдат на фронте, мы находим такие полные огромного социального смысла мысли:

«Как подумаешь, да порассудишь, что иной голыш, бедняк бьется, бьется из-за последней деньги, из-за куска хлеба колотится, что козел об ясли весь век, да и то, бывает, не добьется до торной тропы, чтобы пройтись, как люди ходят: а иной господень крестник только шапку наставит, и валится всякое добро и милость, живи и поживай... Как подумаешь, подгорбясь, про эту притчу, так поневоле... повесишь голову и сидишь...»

«Баре редко животное томили. Промеж барами да животными наш брат, рабочий, на оттяжке стоял».

«Коню, чем узда короче, тем он красивее шею гнет. А человек в укороте горб ростит. Потому мы и невидные такие. Погоди, теперь выпрямимся».

Разве в этих бесхитростных, образных и самобытных высказываниях не выражено по существу глубокое революционно-философское восприятие действительности и стихийно-социалистическая ее оценка!

Стахановское движение — движение подлинно народное.

Вот он, зачинатель этого великого движения, Степан Кулагин, один из рядовых шахтеров, «человек из массы»; имени его еще не знают даже в его собственном шахтоуправлении, и в этом своя художественная логика, тонкий, значительный подтекст:

«Кабинет Поплавского. День. На первом плане сидит репортер. Дверь в приемную открыта. Вошел Поплавский Закрывая за собою дверь, он на ходу уже начал:

---

[1] И. Сталин. Речь на Первом Всесоюзном совещании стахановцев 17 ноября 1935 года.

[2] Там же.

«НОЧЬ В СЕНТЯБРЕ».
Сценарий И. Чекина. Режиссер засл. арт. респ. Б. Барнет. Оператор Н. Наумов-Страж. Мосфильм. На фото: арт. Н. Крючков в роли Степана Кулагина, арт. Д. Сагал в роли Лугового и засл. арт. респ. Э. Абхандзе в роли Орджоникидзе

— Привет! Очень удачно попали. Попали как раз к событиям.

— Товарищ Поплавский? — вставая спросил репортер, молодой, бойкий юноша.

— Начальник шахты Поплавский! — по-военному представляется Поплавский.

Поплавский: — Мне понадобится строк триста... на первой полосе...

Репортер: — Если материал... материал именно для первой полосы...

Поплавский *(диктует)*: Политическая значимость, с одной стороны (голос репортера повторяет «с одной стороны»...), ряд организационных мероприятий, поставленных на широкое обсуждение — с другой, дали возможность рядовому забойщику нашей шахты.. позвольте, как его... *(Поплавский прошел к двери. Высунулся из двери.)* Агния Константиновна! Как фамилия этого забойщика? Этого... сегодняшнего.

— По-моему, знает Шапиро, но Шапиро ушел, — ответила Агния Константиновна.

Спина Поплавского:

— Узнайте у кого-нибудь!

— Сейчас скажут, — говорит он, возвращаясь к репортеру, — пока оставьте многоточие.... Ломая холодок, а подчас и прямое противодействие некоторой части старых специалистов...

Репортер *(восхищенно)*: Материал!

Поплавский (не разделяя восхищения репортера, продолжает) ... забойщик многоточие спустился в шахту дабы доказать полную возможность повышения эффективности отбойного молотка»...

Итак — «забойщик многоточие»! Тот, именем которого буквально через несколько дней было названо величайшее по своему социальному смыслу движение современности, движение, вошедшее в историю развития человеческого общества!

Если В. И. Ленин в «Великом почине» говорит, что «Первый коммунистический субботник, устроенный 10 мая 1919 г. железнодорожными рабочими Московско-Казанской железной дороги в Москве, имеет бóльшее историческое значение, чем любая победа Гинденбурга или Фоша и англичан в империалистической войне 1914 — 1918 годов» [1], то что же следует сказать о стахановском почине и стахановском движении, этом непреодолимом движении современности, движении великого исторического значения, — как назвал его товарищ Сталин!

Сила этого движения именно в том, что начато оно «рядовым» забойщиком, что оно «началось как-то самопроизвольно, почти стихийно, снизу, без какого бы то ни было давления со стороны администрации наших предприятий» [2].

[1] В. И. Ленин. Великий почин.

[2] И. Сталин. Речь на Первом Всесоюзном совещании стахановцев.

Какими же средствами сценарист дает ощущение этого факта? Он заставляет нас почувствовать, снова пережить и ощутить величие и историческое значение рабочей победы в эту ночь в сентябре уже простым на первый взгляд и сдержанным приемом: «забойщик многоточие!» Но в то же время этот прием является средством характеристики (но тоже не прямой, а «подтекстовой») и действующего на экране персонажа — Поплавского. Так эта реплика приобретает многопланное звучание, материал получает дополнительную «нагрузку». Забывчивость Поплавского одновременно характеризует и его самого. В этом месте сценария мы еще не знаем Поплавского, его подлинная роль в борьбе за «кулагинский» (стахановский) рекорд еще для зрителя не определена. Мы видим лишь, как он «на ходу уже начал» разговор с репортером, как он немедленно начинает диктовать статью для газеты о победе Кулагина. Поплавский «захвачен» событиями, он торопится... Он подчеркивает мысль о «прямом противодействии некоторой части старых специалистов». Но маленькая деталь — он не знает, как фамилия: «этого... сегодняшнего». Позже, лишь значительно позже, по ходу действия выяснится истинная роль Поплавского — роль подлого врага, вредителя, убийцы, готовившего взрыв шахты и гибель всей смены спустившихся в нее рабочих и техников.

Такой ход раскрытия образа Поплавского является интересным приемом характеристики. Сценарист как бы тщательно вуалирует перед нами Поплавского. Поплавский не только знает все «наши слова», но умело ими сам пользуется.

Этот прием помогает создать образ, тип вредителя Поплавского, характер двурушника. Узнав о том, что предприятие Кулагина сорвано из-за того, что шланги («новые шланги!»—«изумляется» Поплавский) пропускают воздух, Поплавский «в отчаянии», он мечется: «Владимир Николаевич, это же убийство!» — кричит по этому поводу Поплавский. «Владимир Николаевич, мы же все срываем, мы расхолаживаем людей!» — говорит он. А шланги-то, как выясняется позже, оказываются испорченными по его же, Поплавского, директиве. Когда при попытке Кулагина взять реванш после неудачи со шлангами подводит на его участке крепежный лес, Поплавский кричит на начальника участка, коммуниста Глебова:

«Коммунист! Людские жизни ни в грош не ставите!» И под этим предлогом «ради спасения жизней» пытается прекратить работу Кулагина. А оказывается — гнилой-то лес был спущен на этот именно участок его подручным Кавуном по секретной директиве того же Поплавского.

И когда все попытки задержать, остановить, одолеть «непреодолимое» — кулагинский рекорд, начало великого движения — оказываются бессильными, Поплавский берется за динамит (конечно, чужими руками), а после взрыва безуспешно пытается подсунуть экспертной комиссии неверные «уводящие» решения о причинах взрыва... и держится до конца, до последней минуты, искусно маскируясь и двурушничая.

Умение постепенно, под текстом реплики, полунамеком, легким как будто штрихом, но методично и настойчиво с соблюдением художественного такта раскрывать образ характеризует работу сценариста, его драматургический почерк.

Очень рельефен один из героев сценария старый рабочий Зайка. Зайка, как и отец Степана, Антон, относится недоверчиво к «новым затеям» молодежи. Это тип технически консервативного, но преданного делу социализма рабочего. Таким входит он в сценарий, чтобы выйти из него преображенным и растерявшим весь свой консерватизм.

Экспозицией этого образа является сцена, где Зайка иронизирует над неудачей Степана. На указание Сливы, что нечему смеяться, «когда шланги воздух пропускают», Зайка издевательски отвечает: «Герой воздух пропущает— вот оно что!». И затем говорит, рисуясь перед толпой: «Вчерашний день манифест выдал — он (Степан) есть первейший на свете герой, а мы тем же ходом — первейшее дерьмо!»

Когда «на гора» становится известным, что Степан с опасностью для жизни продолжает «рубать», Зайка, пристроившись на шахтном дворе возле матери Степана, Марфы, ведет такой разговор:

«—Фокусы, Марфа Васильевна, Фокусы... А он фокусов не любит! Он свою норму знает!... —ворчит Зайка.

Марфа: Ты про что?

Зайка: Про уголек. Как бы не рассердился!

И в тоне Зайки, кроме ворчливости, неожиданно появляются беспокойство, тревога».

Когда приехала делегация с Урала подписывать договор на социалистическое соревнование с шахтерами Донбасса, и, таким образом, серьезность и значительность кулагинского рекорда начинает принимать для окружающих и близких Степана уже чрезвычайно ощутимые формы, —

«... с улицы в дом (к Кулагиным) вошел озирающийся Зайка.

— Делегация? — бурчит он, оглядываясь на дверь.

Зайка подошел к Антону, молча уселся рядом с ним.

Немая сцена».

Здесь все средства характеристики образа имеют свою драматургическую нагрузку и позволяют показать Зайку в движении, в развитии его характера. Так, шаг за шагом формируется, растет под влиянием событий новое в Зайке, так он преображается настолько, что мы полностью «принимаем» его обращение (позже) к парторгу Павлу:

«Не могу я при моей натуре дома сидеть, когда на улице революция происходит!»

Также выразительно разрешена тема Соколова — старого инженера, недоверчиво относящегося к «затеям» Кулагина. Соколов называет предприятие Кулагина «балетной премьерой», вступает в горячий спор с Поплавским, когда тот собирается «подготовить общественное мнение через печать» накануне спуска Кулагина в шахту и «защищается» от наскоков Соколова.

И для Поплавского и его подручного врача-вредителя Старковского, и для исполнителей его вредительских указаний Вавилова, Кавуна, и для Зайки (особенно для последнего) и инженера Соколова, и для Антона — отца Степана автор не только нашел выразительные ситуации и краски, но сумел развернуть их в человеческие характеры, найти для них соответствующую речь, насытив ее богатым подтекстом.

Основной же образ сценария — образ Степана Кулагина выписан несколько менее ярко, может быть потому, что главное в сценарии это не само производственное творчество героя, а борьба за это производственное творчество масс.

Иногда Кулагин воспринимается как некая условная величина, призванная «двигать» сюжет. Он целен, целеустремленен, понятен, но по сравнению с остальными ему не дано полной образной жизни, теплого человеческого дыхания — трехмерности, объемности.

Не всегда и не везде (это надо оговорить) в своих отношениях с Дуней, — в этой своей «побочной» линии — Степан проявляет и достаточную человеческую теплоту, и

«НОЧЬ В СЕНТЯБРЕ»

Сценарий И. Чекина. Режиссер засл. арт. респ. Б. Барнет. Оператор Н. Наумов-Страж. Мосфильм. На фото: арт. В. Баталов в роли Поплавского, арт. Н. Крючков в роли Степана Кулагина и засл. арт. респ. Б. Барнет в роли инженера Глебова

страсть, и порыв... Но есть и отдельные сцены, где Степану даны глубоко драматические ситуации: его столкновения с отцом, момент, когда он рубит уголь, в то время как гнилая крепь грозит ему завалом.

Но в том-то и дело, что в этих случаях трудно освободиться от впечатления, что ситуации эти «даны» Степану автором — они кажутся результатом некоего стечения сценарных обстоятельств. Образ Степана, можно сказать заранее, труднее будет воплотить актеру.

Причина понятна. В то время как все остальные герои произведения естественно, в самом ходе развития драмы формируют свое отношение к событиям и людям или вынуждены действовать в этих сообытиях самостоятельно и активно, Степан и его дело являются лишь «осёлком» для населяющих драму героев — представителей различных групп и прослоек советского общества. Такова фактическая ситуация — соотношение обстоятельств и людей в сценарии.

Степан Кулагин как характер, как личность дан не в развитии, в то время как другие герои формируются внутри произведения в процессе течения развернутой перед нами драмы.

Степана мы, видимо, почувствуем в фильме (во всяком случае сценарий дает к этому основание) иным путем. Мы почувствуем Степана в результате напряженной, страстной, глубоко драматичной борьбы, развертывающейся вокруг него и по поводу его дела. Может быть, это и входило в замысел автора.

«Мы живем в эпоху глубоко, небывало всесторонне драматическую, в эпоху напряженного драматизма процессов разрушения и созидания». Это замечание А. М. Горького имеет значение не только для определения темы нашего искусства, его содержания и материала, но и для размышлений о решениях в области формы; ибо величайший драматизм, значительность и новизна отношений социалистического общества не укладывается в готовенькие формы. В каждом художественном произведении, созданном в наши дни и — в особенности — о наших днях, необходимы поиски формы, при помощи которой можно полнее и глубже воспроизвести и донести до читателя, зрителя, слушателя всю значительность событий.

Сценарий Ночь в сентябре говорит о драматических процессах разрушения старого и созидания нового в человеке. Это произведение о борьбе старого с новым в сознании людей, оно дает нам ощущение социалистического мира в его движении, напряженном, бурном, драматическом, революционном.

Это драма, рассказывающая о «великом (стахановском) почине» и о том, как автору этого почина (по сценарию Степану Кулагину) пришлось преодолевать и опасность своего физического уничтожения и бескрылое безразличие «унылых людей», для которых подвиг Кулагина был не чем иным, как досадной «паникой в служебное время».

Реалистическая комедия

Сценарий „ЗОЛУШКА"

П. Бляхин

Советская художественная кинематография стала могучим орудием идейно-политического воспитания многомиллионных масс, орудием формирования нового коммунистического мировоззрения, нового общества. Она уже превратилась в фактор международного значения, показывая всему миру средствами искусства образ Страны социализма, ее великих вождей и строителей, ее героический народ. Это признано всеми — и нашими друзьями и врагами. Однако, мы сделали бы непростительную ошибку, успокоившись на достигнутом и полагая, что «в общем и целом» советское кино свои высокие задачи выполняет. Наоборот, мы должны напомнить еще и еще раз, что все те пороки и недостатки нашего искусства, которые в свое время были отчетливо сформулированы на страницах «Правды» т. Фадеевым, в полной мере относятся и к художественной кинематографии.

Здесь нам хотелось бы отметить только один существенный недостаток. Мы имеем в виду тенденцию к некоторой нивелировке, к художественной «уравниловке», к попыткам (сознательным или бессознательным) подогнать под одну гребенку, под какой-то «единый вкус» все многообразие киноискусства и его жанров. Указывая на подобную же тенденцию в театре, т. Фадеев писал: «Нам нужен театр настоящей, острой политической сатиры, театр буффонады, гротеска, театр сказки и фантастики, театр больших страстей и обозрений, театр миниатюр и народные зрелища. А какое богатство форм несет в себе многонациональность нашего искусства! Все новое в области театральной формы, выражающее новое социалистическое содержание, нужно развивать...»

Это положение в одинаковой степени относится и к художественной кинематографии, которая должна быть многоцветной, яркой, всесторонне освещающей нашу чудесную советскую действительность, широко используя все возможные жанры и новые формы кинематографической выразительности. Простое и мудрое указание вождя народов товарища Сталина о необходимости дерзаний с проникновением в новые области кино должно стать программой и знаменем художественной кинематографии. Поэтому мы должны особое внимание обратить на то обстоятельство, что в кино до сих пор не получил еще широкого развития любимый массовым зрителем жанр комедии и сатиры. Удачные комедийные вещи двух талантливых режиссеров Г. Александрова и И. Пырьева, которые изредка появляются на экране, отнюдь не могут полностью удовлетворить интерес зрителя к кинокомедии.

В плане 1940 года предполагается выпуск большего числа комедий, чем в предшествующие годы. Однако качество комедийных сценариев, имеющихся в портфеле киностудий, в большинстве случаев невысоко. В числе немногочисленных удачных сценариев этого жанра надо прежде всего отметить комедийный сценарий В. Ардова „Золушка" в режиссерской трактовке Г. Александрова.

В основу этого сценария положена чрезвычайно интересная и актуальная тема. Сценарий как бы иллюстрирует в образах гениальную мысль Ленина о приближении власти к народу, о кухарке, которая может управлять государством.

Действие будущего фильма развертывается в глухом окраинном городке, в котором впервые появляется новая текстильная фабрика, изменяющая его облик до неузнаваемости.

Сюжет вещи очень прост, хотя действие растянуто почти на десять лет...

Широкое небо. Облака. Бесконечные дали.

Маленький городок с захудалой церковью, с единственной пока текстильной фабрикой, с неопрятной гостиницей над входом которой красуется претенциозная вывеска: «Гостиница Малый «Гранд-Отель»...

Раннее утро. Городок спит. Спит гостиница. В алькове одного из номеров блаженствуют на постели некая Анна Константиновна с мужем. Рядом коляска с ребенком, а на сундуке, свернувшись калачиком, спит домработница Таня Кожина. Она недавно из деревни. Это и есть «Золушка» — главная героиня сценария.

Из радиорупора звучит марш «Веселые ребята»...

Таня просыпается, садится на постель.

Голос диктора говорит:

— Доброе утро, товарищи!

— Доброе утро! — кивает головой Таня.

Голос сообщает:

— Пять часов утра по московскому времени.

— Ишь ты, — удивляется Таня, поспешно одеваясь.

И трудовой день начинается. Таня убирает номер, Таня стирает белье, Таня ухаживает за ребенком, кипятит чайник, готовит обед, подает хозяевам «кушать»... И все это делается одновременно, поразительно ловко, быстро, весело, в музыкальном ритме...

Еще не открывая глаз, хозяйка кричит с постели:

— Таня, Мише надо дать молока!

— Уже дадено,—отвечает Таня.

— Таня, Сергею Владимировичу чаю!..

— Уже подан! — откликается Таня.

— Таня, картошку надо почистить! — напоминает беспокойная хозяйка.

— Уже очищена! — неизменно констатирует Таня.

Уже одна эта черта как-то выделяет Таню из общей массы деревенских девушек, вначале обычно медлительных и неуклюжих, отстающих от темпов городской жизни. Однако, автор наделяет Таню не только «золотыми руками». Она от природы — умная, талантливая девушка, которой страстно хочется учиться, познать новую жизнь, влиться в ее великолепный поток. Но она еще неразвита, малокультурна. Она даже не знает, куда ей пойти, с чего начать, где учиться...

Случайная встреча Тани с секретарем парткома текстильной фабрики Прониной разрешает эту проблему. И

вот Таня уже учится в ликбезе, быстро осваивая грамоту. Она — отличница учебы.

Здесь же, в гостинице «Малый Гранд-Отель» Таня встречает молодого инженера Лебедева, приехавшего из Москвы на практику. Таня поражена блеском столичного человека и, разумеется, влюбляется в него с первого взгляда. Инженер точно так же сразу замечает Таню, назвав ее «Золушкой».

— Вот Золушка какая...

— Чегой-то? — переспрашивает Таня.

— Я говорю, Золушка — вы...

— Чего?

— Есть такая сказка про Золушку... ее обижали, заставляли черную работу делать, а потом она оказалась самым главным человеком, и за ней гонялись разные принцы.

Такова экспозиция вещи, которая сразу раскрывает всю сущность и тему сценария, его основную идею. Дальше сюжет вещи развертывается по прямой линии и может быть пересказан очень коротко.

«За дерзость» Таня теряет место домработницы и при помощи той же Прониной немедленно поступает на текстильную фабрику, — сначала уборщицей, а затем становится к станкам.

На фабрике открывается блестящая страница в жизни девушки из деревни. Преодолевая ряд препятствий и свою собственную отсталость, Таня шаг за шагом овладевает технической грамотой и мастерством прядильщицы. Через несколько лет, остроумно показанных приемами монтажа, Таня выдвигается в передовую шеренгу работниц, становится лучшей стахановкой и талантливым рационализатором производственного процесса у станка. Поражая и удивляя старых работниц, Таня первой переходит с четырех станков на восемь. На фабрике развертывается социалистическое соревнование. Таня вскоре переходит уже на 20 станков, потом на 40, на 150 и, наконец, — на 240...

Необычайные успехи Тани Кожиной и ее стахановские рекорды производят на фабрике целую революцию, увлекая и подтягивая отстающих, вынуждая дирекцию увеличивать планы и даже расширять фабрику.

Таня попадает на страницы печати. Ее рекорды становятся всесоюзными. И вот она из рук самого товарища Калинина получает орден как одна из лучших стахановок-текстильщиц Союза. Проходят пять лет и Таня становится депутатом Верховного Совета РСФСР. Таким образом шутка Лебедева над Таней-Золушкой превращается в действительность. Таня становится знатной девушкой нашей страны, «самым главным человеком»... И как бы в подтверждение собственного тезиса, инженер Лебедев влюбляется в Таню и делает ей предложение (разумеется, в конце фильма).

Такова сюжетная схема сценария.

Не говоря пока о художественных достоинствах и недостатках сценария, можно отметить, что тема взята в правильном разрезе, что образ главной героини типичен для нашей эпохи, для эпохи социалистической демократии, когда перед людьми «из низов» открыты все двери, все возможности. В карьере Тани нет ничего невероятного, ничего из ряда вон выходящего. Ее биография поразительна лишь для буржуазного мира, где только «счастливый случай» или гениальное мошенничество может выдвинуть человека из народа вверх по социальной лестнице. И именно эта черта замечательна в сценарии. Мы можем только радоваться, что талантливый режиссер музыкальной комедии Г. Александров берется за экранизацию такой большой и политически важной темы. Автор и давший свою трактовку сценария режиссер развертывают действие на веселом материале, на хорошей улыбке, иногда на взрывах веселого смеха. Практика показала, что дать положительного героя в комедийном жанре особенно трудно.

В сценарии есть ряд замечательных сцен и творческих находок. Так, например, прекрасно показана работа Тани на 150 станках, которая звучит как гимн стахановскому труду, как поэма. Хороша сцена Тани со своим отражением в зеркале, когда она выходит из Кремля с орденом на груди, переполненная ощущением счастья, торжественно-строгая, не верящая своим собственным глазам. Очень смешно и в то же время правдиво показана первая уборка Тани среди действующих станков, среди оглушительного шума и грохота, пугающего девушку из деревни. Производственные моменты вообще лучшие места в сценарии.

Остроумны отдельные комические эпизоды и трюки, как например, сценка с фотосъемкой Тани на сельскохозяйственной выставке.

Директор гостиницы «Малый Гранд-Отель» Талдыкин (комический персонаж) приближается к фотографу, снимающего Таню, ворча:

— Мать честная, неужели она, Татьяна?... Нет, нет, не она!..

Он наклоняется во все стороны, чтобы разглядеть Таню, и натыкается на машинку с магнием, которую уже держит наготове фоторепортер. Магний вспыхивает. Вспыхивают волосы Талдыкина. Дым. Талдыкин в панике хватается за голову руками и тушит огонь. Обжигает руку и восклицает уже с полным убеждением:

— Она! Раз я имею ущерб, значит Татьяна!

Взятая вне контекста всей роли Талдыкина, эта сценка может и не вызвать взрыва смеха, но так как зритель уже знает, что каждая встреча Талдыкина с Таней неизменно сопровождается какой-нибудь комической аварией с «ущербом» для безнадежно влюбленного героя, то и в данном случае эффект обеспечен и сцена прозвучит крайне забавно.

Можно также отметить, что наряду с образом самой Золушки прекрасно запоминается маленькая эпизодическая роль старичка-рабочего, который время от времени сменяет на щите цифровые показатели соревнования работниц, весело напевая одну и ту же песенку:

Врагу, так сказать, не сдается
Наш гордый, так сказать, варяг...
Пощады, так сказать,
Никто, так сказать, не жела-а-ает...

Мы могли бы остановиться и на ряде других достоинств сценария, но нам кажется гораздо более важным отметить его основные недостатки, которые еще не поздно исправить.

Первое и главное, на что хотелось бы указать, — это некоторая рыхлость сюжетной ткани, несколько медлительное и прямолинейное развитие действия. События развертываются без боковых ходов, без неожиданностей, почти хроникально. С самого начала зритель уже знает, что случится впереди, как сложится судьба основных героев, куда автор «гнет»... Это недостаток для произведения любого жанра. А в самом конце, когда события достигают кульминации и героиня получает орден, сценарий неожиданно переходит на хроникальный показ действия, втискивая в фильм еще пять лет жиз-

ни и новый скачок в биографии Тани — от стахановки до депутата Верховного Совета РСФСР. Сделано это режиссерски талантливо, но художественно недостаточно убедительно. Вся история с сельскохозяйственной выставкой для сценария явно неорганична.

Строго говоря, сюжетная точка поставлена автором в тот момент, когда Таня получает орден и стоит перед зеркалом, подводя итоги пройденному пути. После этого нужна только короткая концовка, возвращающая события к исходному положению, — в чудесно преобразившийся захолустный городишко, в гостиницу «Малый Гранд-Отель», к встрече Тани с новой «Золушкой». Для нас совершенно очевидно, что пятилетний отрезок времени после получения ордена лежит в н е с ю ж е т а и дан лишь для полноты картины, для более широкого охвата событий и биографии героини. Здесь хроника оказывается за пределами искусства...

Повидимому, чувствуя этот недостаток сценария, автор пытается заострить и драматизировать действие путем введения побочной сюжетной линии, героем которой является бывший кулак, ставший на фабрике вредителем (он поджигает склады фабрики). Однако такой прием законен лишь в том случае, если он работает на основную идею фильма, если он органически переплетается с судьбой главного персонажа, если он как-то толкает события вперед и, наконец... если он необходим для целого, которое называется художественным произведением. К сожалению, линия вредителя такой функции не несет, а лишь отягощает сюжет, тормозя действие. Она чисто автоматически может быть «вынута» из сценария, как часы из футляра. Это тем более целесоообразно, что образ кулака-вредителя неудачен; он целиком восстанавливает давно забытую заштампованную маску кулака-злодея из агиток периода немого кино. Ни одной новой черты, ни одного штриха, свидетельствующего о том, что действие происходит сегодня, что враг давно уже изменил свое лицо, стал неизмеримо коварнее и хитрее, что он носит маску, которую не так-то легко сорвать.

Наиболее удачным можно считать образ самой Золушки-Тани, который обладает определенным характером и вырастает на глазах у зрителя. Занимая центральное место в сценарии, этот образ целиком оправдывает постановку сценария В. Ардова. Все остальные персонажи сценария, за исключением уже отмеченного старичка, даны статически и в общем «фигуры не имеют» (их должны сделать актеры.). Впрочем, есть еще одна довольно забавная персона, которая имеет свое особое «лицо», но не блещет красками и оригинальностью, — это директор гостиницы «Малый Гранд-Отель» Талдыкин. Он введен для «веселения» публики как чисто комедийный элемент, над которым можно безгрешно посмеяться, отвести душу.

Далее, у нас вызывает сомнение и сама трактовка автором социалистического соревнования. Слишком много в этой трактовке элементов состязания, погони за рекордами ради рекордов.

В ряде эпизодов слишком подчеркнут именно этот мотив, тогда как необходимо выпуклее и ярче оттенить с о ц и а л и с т и ч е с к и й характер стахановских дел, убедительнее показать, как стахановцы подтягивают отстающих, заражая своим примером массы, поднимая соревнование на новую ступень. Это вовсе не означает, что стахановцев надо показывать безупречными коммунистами, лишенными пережитков мелкобуржуазного индивидуализма и обывательского тщеславия. Наоборот, эти пережитки надо выявить и подчеркнуть (как это и делает автор З о л у ш к и), но при этом также необходимо показать зрителю, как стахановец преодолевает и такие черты, как он становится по-настоящему новым человеком и искренно радуется успехам других, торжеству общего дела. Этого в сценарии нет. Достаточно припомнить сцену буйной ярости Тани, которая, узнав о мировом рекорде ткачихи Званцевой, громит свою комнату, разбивая посуду, разрывая книги и разбрасывая вещи. И это уже накануне получения ордена!.. Разумеется, Таню успокаивает Пронина, Таня «признает свои ошибки» и даже просит послать приветствие своей «сопернице», но тут же говорит твердо:

— И еще сообщи директору, что я беру 240 станков. Посмотрим, чья возьмет!

Эта фраза «посмотрим, чья возьмет» превращена автором как бы в лейтмотив всего соревнования не только индивидуального, но и массового — между цехами и отделами фабрики. На щите с показателями результатов соревнования красуется крупная надпись: «Чья возьмет...» Эту фразу в ажиотаже повторяют не только Таня, но и другие работницы. Этот своеобразный «лозунг» придает соревнованию специфическое освещение, которое принимает оттенок рекордсменства, азарта.

Еще один момент вызывает сомнение. Мы имеем в виду собрание группы рабочих, в двадцать человек под руководством самого директора, на котором «прорабатывают» Таню за то, что она перешла с четырех станков на восемь и таким образом «срывает» план фабрики. Раздаются даже призывы дать Тане по рукам и крепко дать!

Пронина характеризует директора как обывателя, хотя зритель, естественно, видит в нем двурушника, который под видом защиты плановой работы тормозит стахановское движение и на деле срывает план. Образ директора нуждается в уточнении или новой трактовке — тогда он приобретает цельность и законченность. Все же, несмотря на ряд недостатков и срывов, сценарий дает режиссеру настоящий советский материал, из которого может быть сделан хороший фильм в жанре, любимом нашей молодежью и массовым зрителем. Автором дана еще предварительная, далеко не совершенная, наметка интересного типа нашего времени; все же можно надеяться что в процессе дальнейшей работы режиссер и актер сумеют поднять образ настолько, чтобы народ его узнал, чтобы зрителю захотелось быть на его месте и вступить с ним в соревнование за выполнение плана третьей пятилетки, за нового советского человека!

Воспитание бойца

Сценарий „ПОЛИТРУК КОЛЫВАНОВ"

А. Зеленов, Б. Фаянс

Федор Колыванов, политический руководитель роты, и Вера, девушка, которую он давно любит, вышли на мост над застывшей во льдах рекой и остановились. Вера недовольна любимым человеком, и ее недовольство находит выход в гневных словах.

«Ваша рота опять сегодня провалилась, стреляла хуже всех. Как всегда. Как всегда вы в самой плохой роте. Мне стыдно за вас, Федор. Поймите, я ведь тоже военный человек. Я выросла в полку. Нет, нет, не перебивайте. Я решила все сказать вам. О, я теперь вас отлично узнала! Вы скучный, серый, посредственный человек. В вас нет ни на грош ни романтики, ни честолюбия. Вы не способны ни на подвиг, ни на геройство. Вы любите только няньчиться со своими воспитанниками. Няня, нянечка-а-а... (Торопливо.) Не перебивайте. Да, да. Вы такой, как я говорю — вы даже умереть красиво, геройски не сумеете. Умрете так, что этого никто не заметит. Ведь вы всегда и везде на втором плане».

«...Политрук остается один. Он входит в свою холостяцкую комнату. Включает свет. Снимает шинель. Подходит к столу. На столе карточка Веры.

— Эх, Вера, Вера, — бормочет он, — Ну, что же, если я такой?»

Какой же он, — политрук Колыванов? Действительно ли такой, каким охарактеризовала его в минуту гнева Вера?

Авторы сценария вводят нас в жизнь обыкновенного человека, рядового коммуниста Красной армии, чтобы показать, как значителен он в своей будничной жизни.

Оказывается, что жизнь рядового советского человека, коммуниста Красной армии предоставляет художнику материал такого значения, какому позавидует художник Запада.

◇

Федор Колыванов. Политический руководитель роты. Таких, как он, — тысячи. Это они — Колывановы — воспитывают в людях чувство нового, помогают утверждению коммунистического сознания. Это они — Колывановы — делают Красную армию гигантской школой воспитания характеров, где рождается новый советский человек, человек с большой, горьковской, буквы.

В часть приходит очередное пополнение бойцов. Каждый из них для Колыванова — еще неведомая величина. Каждого надо узнать, надо разобраться в многогранности характера, найти «ключ» к «узнанию», к ликвидации отрицательных качеств, к развитию положительных, раскрыть его индивидуальность. В этом — одна из отличительных черт Красной армии от армии капиталистической, где делается все, чтобы солдат перестал быть человеком, стал послушным автоматом-убийцей во имя низменных интересов эксплоататоров.

Далеко не все одинаково удалось авторам сценария, в нем немало существенных недостатков. Основная ценность произведения — в попытке рассказать о системе воспитания совегского бойца. Колыванов — типическая фигура нашей действительности.

Но авторы сценария словно испугались, что читатель поймет их превратно и решит, что Колыванов — не совсем обыкновенный человек. Они тщательно следят, чтобы Колыванов ни на секунду не вырвался вперед за поставленную перед ним искусственную грань — за грань обыденности. Все новыми штрихами в характере Колыванова они напоминают: Колыванов — не герой, Колыванов — будничный человек, скромный, рядовой. И получилось, что рассказ о будничном стал сам рассказом меньшей силы, чем мог быть. Случилось это потому, что политрук Колыванов в чувствах своих всегда так же обыкновенен, как обыкновенными и малозначительными кажутся Вере его поступки.

Великолепный воспитатель людей (а таким рисует сценарий политрука Федора Колыванова) каждый раз, когда приходит новое пополнение, отбирает для своей роты наиболее «трудных» призывников. Так и на этот раз. Колыванов собирался в отпуск, но получает задание: ехать за новенькими в Донбасс.

Происходит первая встреча с будущими бойцами. В этой сцене, намечающей основной драматургический конфликт, характер поведения персонажей, авторы нашли превосходные краски, яркие детали.

Действие происходит на перроне маленькой станции. Идет дождь. Человек прыгает из теплушки на перрон, где собралась толпа. Это — Колыванов. Он поднимает руку, чтобы поставить, — как все, — воротник шинели. Но не делает этого. Маленький штрих, рисующий облик Колыванова, никогда не забывающего, что он — воспитатель, обязанный подавать пример бойцам и в большом и в малом.

Политрук идет по узкой асфальтовой дорожке, отделяющей призывников от воинского эшелона. Он внимательно прислушивается к говору толпы, наблюдает за призывниками — еще незнакомыми, но уже близкими ему людьми.

Эта сцена отличается настоящей кинематографической выразительностью. Один за другим следуют краткие эпизоды прощания призывников с родными и друзьями. В немногих фразах дается меткая характеристика персонажей, намечающая характер сюжетных линий, драматургического конфликта между политруком Колывановым и будущими бойцами: Руневым, Дымшицем, Белоконем, Касьянкиным и Шаповаловым. Это разные люди, у каждого свои достоинства и недостатки. Уже на перроне происходит резкое столкновение между одним из призывников — Шаповаловым и Колывановым.

«Перекрывая гомон толпы и оркестра, встает крик:

— Где здесь начальник?

В калитку вваливается группа ребят. Ее ведет за собой парень в пальто, в косоворотке с растегнутым воротом, с лихим мокрым чубом. Он кричит во весь голос:

— Где здесь начальник?

Ребята поддерживают его:

— Давай, Игнат, давай!

— На-чаль-ни-ка!

— Кто начальник?

Политрук неторопливо подходит:

— В чем дело?

— Товарищ начальник! — бросает на землю кепку чубатый, — товарищ начальник, недоумение вышло!

— Какое недоразумение?

Приятели парня хотят заговорить, но он приказывает:

— Стой! Я сам! Ваше дело шашнадцатое!

И, ударяя себя в грудь, наступает на политрука:

— Почему в пехоту, товарищ начальник? На каком таком основании?

— А почему бы и не в пехоту?

— Стой! — кричит Игнат приятелям, — кто я есть?!

Товарищи хором объясняют:

— Он коногон.

— Коногон, товарищ начальник!

— Самый первый на шахте!

— Стой! — опять кричит Игнат, — а в Донбассе? А во всем Советском Союзе? Есть коногон первее меня?

— Нету! — восторженно отвечают ребята.

— Стой! Так за что меня в пехоту? На каком таком основании? Меня в Конную армию надо!

Политрук спокойно:

— Как фамилия, товарищ?

Игнат тычет рукой в грудь стоящего рядом приятеля:

— Очень приятно! Его фамилия — Книщенко. А его, — тычет он в другого — Макарчук. А его...

— Как ваша фамилия, товарищ?

— Первый коногон на свете, Игнат Иваныч Шаповалов!

Политрук равнодушно поворачивается и уходит.

Игнат вслед:

— Не желаете разговаривать?

Политрук идет дальше.

— Кубики надели и большого начальника строите!

Политрук идет дальше.

— Я одного Ворошилова со всех вас признаю, вот что!

Политрук идет дальше.

Игнат с сердцем кричит ребятам:

— Затирают меня в армии, хлопцы!»

Наметившийся еще в сцене проводов конфликт принимает все более отчетливую форму.

Поезд летит мимо копров, терриконов, заводских труб, рабочих поселков с мокрыми деревьями, черными скворешниками и обвисшими антеннами, мимо шахт, мимо тополей, согнувшихся под тяжестью воды, мимо гор угля.

Загрустил шахтер Белоконь, наблюдая из теплушки, как уплывают назад пейзажи родного Донбасса. К молодому шахтеру-призывнику подошел Колыванов. Следует одна из лучших в сценарии сцен.

«Раскачиваются две фигуры в дверях теплушки под мерный говор колес.

— Отчего загрустил, Белоконь?

Белоконь медленно поднимает лицо.

— Чуете?.. Пахнет как!..

Политрук глубоко вдыхает запах:

— Дымом пахнет. Углем. Дождем.

— Донбассом пахнет, товарищ политрук... А я тут родился...

— Вот вы какой... — неторопливо говорит политрук. — Ничего. И у нас в горах воздух хороший. Просторный.

— Не-е... Тут особо...

В вагоне все жадно глядят в убегающую прочь мокрую, исхлестанную осенним дождем донецкую степь. Только Дымшиц сидит в уголке и печально протяжно вздыхает:

— Два года, два года. Ай-ай-ай!..

И тогда политрук с искренней веселостью в голосе предлагает:

— Давайте знакомиться, товарищи!

Но не все поворачиваются к нему.

Уплывает за дверью осенний, в дожде Донбасс.

— Вот я, — говорит, — политрук Колыванов...

— Политрук? — спрашивает с нар Шаповалов, — а что, политрук тоже начальник?»

Колыванов словно бы не понял выпада коногона Шаповалова. На резкий вопрос отвечает спокойно. Он рассказывает призывникам о себе и расположенном на границе полке, в котором служит. Бросил шутливую фразу, на губах промелькнули первые улыбки, ребята нагнулись поближе к политруку.

«— Хороший у нас полк. С боевыми традициями, с дружными командирами, с веселыми ребятами. Ну, словом, такой, как... как все полки в стране.

Еще шире улыбнулись все. Политрук спросил:

— А вы, ребята?

Белоконь подумав:

— И мы такие, как все в стране.

Дымшиц, печально, из угла:

— Ну, не все такие, как все...

Шаповалов с нар:

— Ты за себя одного говори — я, мол, садовая голова, хуже всех.

Политрук негромко.

— Шаповалов!

Шаповалов угрюмо:

— Двадцать лет я Шаповалов!

Рунев с места:

— Двадцать лет? А я думал, ты уже давно переменил фамилию на Пустозвонов.

Шаповалов прыгает с нар, подходит вплотную к Руневу:

— Я тебе свой ответ другим разом скажу. Понял?

И вновь угрюмо забирается на нары. Политрук провожает его долгим, внимательным взглядом».

И вскоре становятся ясными побуждения Игната Шаповалова, его открыто неприязненное отношение к политруку. Шаповалов уже решает не скрывать своей враждебности, он доходит до прямых угроз.

Игнат отходит к двери. Следом идет политрук.

Вновь качаются в раме двери две фигуры.

«— Слушай политрук, — неторопливо говорит Игнат, — Ты меня не чипай... Не признаю я над собой командиров... И на шахте никакого чорта не признавал. Характер у меня...

Смотрит на него политрук. Молчит.

Потом медленно и сильно отвечает:

— И у меня характер!»

Столкновение этих двух людей, одинаково упорных и сильных, стало основным сюжетным стержнем произведения. С меньшей драматической силой (но все же напряженным и приковывающим к себе вниманием) складываются отношения между политруком и Дымшицем, человеком, не верящим в свои силы. Для Колыванова как воспитателя слабохарактерный Дымшиц представляет не меньшую трудность, чем страстный и необузданный Игнат Шаповалов. Но этими двумя людьми еще не исчерпывается круг препятствий, которые предстояло преодолеть политруку Колыванову, для того чтобы выполнить свое дело.

Драматическая борьба ощущается и там, где казалось бы не было места столкновению, интересной сюжетной линии. Вот Иван Касьянкин. В своей записной книжке Колыванов записывает: «Касьянкин Иван. Из глухого села. Малограмотный. Природная сметка. Медлителен. Недоверчив».

Такой же «трудный» человек и веселый Рунев. О нем в записной книжке политрука помечено: «Рунев Осип. Веселый, ловкий болтун. Актерский талант — использовать. Будет любимцем роты. Слабости: вино, женские дела. Проследить».

Даже Белоконь (запись в книжке: «Умелый. Дисциплинированный. Хочет в танкисты. Будет отличным пехотинцем. Выдвинуть в заместители политрука?») доставлял много хлопот Колыванову. Ведь решение задачи — выдвинуть Белоконя в заместители политрука — должно было также потребовать от Колыванова глубоко продуманной линии поведения по отношению к Белоконю.

Каждый призывник — испытание для политрука, более или менее трудное, но всегда серьезное. Это поняли Б. Горбатов и И. Вершинин, доказавшие, какой богатейший материал дает Красная армия художнику, ищущему темы искусства прежде всего в человеке, в человеческом характере, в становлении характера советского человека. В этом принципиальное значение оборонного сценария Политрук Колыванов, в котором впервые в кино по-настоящему зазвучала тема: люди сегодняшней Красной армии. Люди, а не боевая техника.

Авторы правильно нашли основной драматургический конфликт и тем самым опровергли довольно распространенные утверждения, что на материале сегодняшней действительности нельзя построить острую драматургическую коллизию, если не поставить в центр произведения и отрицательного героя.

В Политруке Колыванове нет ни одного отрицательного персонажа, и все же есть острое и сильное столкновение характеров.

От эпизода к эпизоду раскрываются в сценарии качества Федора Колыванова, скромного и незаметного на первый взгляд человека. Но постепенно спадают покровы, скрывающие подлинные черты Колыванова, и перед нами во весь рост встает замечательный большевик, незаурядный и бескорыстный человек, отдавший всего себя воспитанию бойцов Красной армии, сильный волевой характер, не знающий отступления перед трудностями.

Вспомним первые стычки между Колывановым и Шаповаловым. Казалось бы, политруку ничем не сломить упрямца Игната, никогда этим людям не быть друзьями, не побороть антипатии «отчаянной головушки» Игната к политруку. Но хулиган и бузотер Шаповалов, человек, находивший бесчисленные поводы для ссор с политруком, в одной из финальных сцен говорит о Колыванове так:

«Пришел, душу мою взял... Я за ним теперь и в бой и в пекло пойду...

Это первый человек в мире, слышите... Это я говорю... В огонь и в воду...»

Создать острый драматургический конфликт — не самое трудное в искусстве. Мы знаем много произведений драматургии, где завязка вызывает живейшее удовлетворение, середина уже разочаровывает, а финальные сцены рождают чувство досады. Трудное в искусстве — правильно развить найденный конфликт, нигде не погрешив против правды жизни, правды образа. Игнат Шаповалов от вражды к Колыванову к дружбе мог притти разно: он мог притти от вражды к дружбе, потому что конфликт сам в себе содержит свое преодоление, что авторам это было необходимо вопреки логике сложившихся между ним и Колывановым отношений.

В том, что происходит с героями сценария Горбатова и Вершинина заключена большая и настоящая правда. Мы ощущаем ее в большинстве сцен и эпизодов, а те немногие кадры, где этой правды нет, где слишком ощутительно публицистическое вторжение авторов в жизнь и чувства героев, не могут изменить общего положительного впечатления от сценария.

Озорство Шаповалова, слабохарактерность Дымшица, недостатки других бойцов из нового пополнения, — все это могло испугать людей иной закалки, чем Колыванов. После того как его рота заняла последнее место в стрельбищах, к политруку Колыванову приходит старшина. Сколько мягкого юмора в лукавом разговоре старшины, пытающегося убедить Колыванова перевести «трудных» в другую часть. Старшина начинает с упоминания о Шаповалове.

«— Страшенно лошадей любит. И у нас ему скучно. Между прочим же я слыхал, что в хозроту нужны конюхи...

— И Шаповалова в конюхи?

— Как имеет он любовь к лошадям...

— Так, еще что?

— И еще одно предложение имею, — обрадовался старшина, — усмотрено мной, что...

— Что Дымшиц имеет любовь к...

— К хозяйственному делу. Точно так, товарищ политрук. Как он сам кооперацией заведывал, так я...

— И об этом тоже уже, где надо, удочку закидывали?

— Договоренность имею. С руками оторвут.

— Ну, а Касьянкина? Он любовь к земледелию имеет. Его куда?

— Думал я и за Касьянкина...

Политрук встает и резко обрывает старшину:

— Сплавить хочешь? Нам беленьких, хорошеньких оставить, а в хозроту черненьких...

— Так я за роту болею, товарищ политрук. Опозорили они нашу роту... — Он показывает на «Ильичевку».

— За роту болеешь? Хорошо. Отчего ж ты за этих трех людей не болеешь, старшина? За каждого человека болеть надо.

— За всех болеть, — угрюмо бурчит старшина, — сердца не хватит. И им в хозроте будет лучше, и нам тише, спокойнее...»

На «предложение» старшины Колыванов отвечает решительным отказом, и в этом отказе — не упрямство, а глубокая вера в силу коллектива, в советских людей, в себя как воспитателя бойцов. Жаль лишь, что авторы не нашли здесь для Колыванова настоящих слов; дальнейшие реплики политрука просто неудачны, точно так же, как и ремарка: «Колыванов стискивает зубы» и т. д.

В сценарии все подчинено главному: показу перипетий трудной и сложной борьбы политрука за воспитание своих бойцов, советских людей — Дымшица, Шаповалова, Касьянкина, других.

По пыльному и каменному шоссе над Курой, в знойный день, растянулась цепочка бойцов нового пополнения. Предстоит пройти пятьдесят километров — серьезное испытание для людей. Открыв рот, идет следом за старшиной уже усталый Дымшиц.

«— Шагайте шире, — говорит ему старшина, — легче будет.

— Благодарю вас, — вздыхает Дымшиц и принимается старательно шагать, выбрасывая ноги, как в танце — широко в стороны. Старшина с трудом удерживает смех:

— Да не в ширину шире, — наконец, говорит он, — в длину, понимаете?

— Благодарю вас, — вновь вздыхает Дымшиц».

Политрук зорко следит за всеми, особенно за «трудными»: Шаповаловым и Дымшицем. Последний уже держится на ногах больше стыдом перед окружающими, силы его иссякают. Политрук чувствует это, но не хочет дать понять, что видит усталость Дымшица, так как давно

разгадал главную черту в его характере: неверие в собственные силы. Чтобы помочь Дымшицу и в то же время ничем не выявить этого желания, Колыванов объявляет первый привал — и во-время: Дымшиц обессиленный падает на траву. Мимо проезжает двуколка, усталого Дымшица усаживают на повозку. Политрук смотрит вслед: «Ну ничего — вздыхает он и садится на траву рядом с Игнатом Шаповаловым, подвыпившим еще на станции».

Так всегда, и в большом и в мелочах, поступает Колыванов: он там, где более всего нужен, где наименее благополучно обстоит с людьми.

Мы рассказали об этой детали, чтобы подчеркнуть глубоко продуманную тактику Колыванова — воспитателя и товарища бойцов. Все эпизоды, происходящие на шоссе, по которому идут бойцы, очень хороши. Вызывает лишь опасение сложность воспроизведения этих эпизодов на экране, заключенных в них тонких деталей, переходов от настроения к настроению. Сейчас, в литературном варианте сценария, эпизоды этой сцены построены так, что неизбежны большие «проходы», сцена еще не получила своего ритма, она рыхла, ее богатые нюансы рождены больше литературными характеристиками, чем кинематографической выразительностью.

Точно так же литературным, а не кинематографическим приемом является записная книжка политрука, о которой мы уже упоминали. Содержание этой книжки, как видим, чрезвычайно поучительно. Не будь ее, мы меньше понимали бы напряженный характер борьбы, которая должна была начаться, борьбы за человека, за его движение вперед, за лучшее, что в нем есть, — против самого человека. Мы меньше, понимали бы Колыванова, его мужество, его собственное упорство. Но примененный автором прием — чисто литературного характера, он не кинематографичен. Важно сохранить содержание, которое вкладывалось в этот прием, но найти ему эквивалентную кинематографическую форму.

Повествовательность вообще очень свойственна этой работе Горбатова и Вершинина. Политрук Колыванов — киноповесть. Против этого жанра трудно что-либо возразить, но повествовательный жанр в кино, как и другие жанры, привнесенные в него из других искусств, требует обязательного кинематографического выражения.

Все более «подбирается» Колыванов к душе слабохарактерного Дымшица. Одна из наиболее ярких сцен этого плана разыгрывается на спортивном плацу, где проходит обучение новых бойцев. Весь взвод сгрудился подле стенки, которую никак не может взять Дымшиц. Над ним смеются.

«— Я никогда не возьму этой стенки, никогда, — со слезами в голосе твердит он.

— Возьмете, — говорит, подходя к нему политрук, — я ручаюсь вам за это.

— Да? — спрашивает Дымшиц, — благодарю вас, но мне что-то не верится.

Из рядов доносится чей-то голос:

— Товарищ политрук, вы сами покажите ему.

Политрук оборачивается на голос и видит лицо Игната. Оно оскалено усмешкой.

— Хорошо, — просто говорит политрук. И бросается к стенке».

И... сам Колыванов не смог взять ее. Он делает вторую попытку, и снова неудача. Политрук сконфужен. Он хочет снова броситься одолевать стенку, но вдруг останавливается и весело обращается к Дымшицу.

«Мы возьмем с вами эту стенку, товарищ Дымшиц. После занятий мы будем тренироваться вместе».

Так свое случайное поражение Колыванов решил использовать для победы Дымшица.

В четко разработанной сцене раскрывается исключительная сердечность и в то же время огромная воля политрука. Дымшиц покорно идет за ним. И вот в горах, на пустынном плацу, в поздний час, два человека упорно «борются» со стенкой. У Дымшица неудача, стенка кажется ему попрежнему непреодолимой. Оба уходят. Темнеет. Пустынные горы. И вот по тропинке «...обратно на спортплац бежит Дымшиц... Молча бросается Дымшиц на стенку. И отскакивает от нее, снова бросается». Дымшиц еще попрежнему не верит в себя, но одного политрук уже добился: Дымшиц з а х о т е л бороться с самим собой.

И когда стенка, наконец-то, была им взята, победу Дымшица мы воспринимаем и как замечательную победу воспитателя Колыванова.

Еще сложнее был путь Колыванова к сердцу Игната Шаповалова. Игнат был для него самым «твердым орешком». Политрук ни на мгновенье не обманывался относительно борьбы, которую ему предстоит вести с призывником. Речь шла о коренной ломке характера молодого человека. Требуя, чтобы Шаповалова зачислили в его роту, Колыванов не прятался от борьбы, но первым шел ей навстречу. А борьба эта обещала принять самый ожесточенный характер. Игнат Шаповалов упрям, смел. Очень недисциплинирован. «Отчаянный характер. Буян. Привык командовать. Не умеет подчиняться. Анархичен. Задира». Свою запись о Шаповалове Колыванов заключает словами: «Особое внимание».

Сила, которую нес в себе образ Колыванова, активность его, зависела от силы противодействия, которое оказывали Колыванову Дымшиц, Рунев, Касьянкин и в особенности Игнат Шаповалов. Сила же этого противодействия определилась противоречиями как в характере самого Шаповалова (привык командовать, но не умеет подчиняться, смел, но недисциплинирован, упрям, но «отчаянный»), так и противоречиями между Шаповаловым и окружающими. Вот почему так важно было продумать линию поведения Игната, «философию» его борьбы с Колывановым и товарищами. В экспозиции, в сцене расставания эта характеристика (разумеется, еще не развернутая) была найдена. Перед нами была властная натура, бурлящая, не знающая куда девать силы, был сильный, но неорганизованный человек, заранее готовый дать отпор тем, кто посмеет надеть на него узду дисциплины. Протест Шаповалова против возможных посягательств на него Колыванова («Не признаю над собой командиров») не был каким-то «всеобщим» анархистского толка протестом против всякого организующего начала. И хорошо, что не было этой окраски образа. Иначе мы не поверили бы в жизненность характера. Анархистское «всеобщее» бунтарство никак не вязалось с нашим представлением о стахановце, каким был шахтер Игнат Шаповалов.

Первое столкновение между Игнатом и Колывановым привело к серии новых столкновений. Когда воинский поезд с призывниками прибыл на конечную станцию, Игнат вместе с товарищами пошел в буфет. Шаповалов шумит, куражится, так как он «гуляет в последний раз». Его ухарство принимает все более безудержный характер. Вошедший Колыванов застает его скандалящим с Белоконем, который пытается уговорить товарища закончить пирушку. Колыванов подходит к столу. Все стихают и молча глядят на него. Игнат подымает стакан и кричит: «Выпьем, ребята, за кавалерию, за танкистов, за летчиков, за моряков. За все, ребята, акромя пехоты».

Политрук Колыванов — пехотинец, и фраза была бро-

шена, чтобы оскорбить политрука, которого Игнат не взлюбил с первого взгляда.

Колыванов кладет на стол руку и спокойно говорит: «На этом точка». Игнат не сдается. «А я хочу еще одну выпить. За ваше здоровье, товарищ политический начальник». Он с нарочитой медлительностью льет вино в свой стакан и смотрит на Колыванова.

«Лицо политрука спокойное, серое, тусклое и взгляд безразличный, пустой. Но Игнат отчего-то бледнеет под этим взглядом, держит стакан у рта и не пьет. Потом вдруг со злостью швыряет стакан на пол».

Сцена очень сильная, хотя ее напряжение создано снова больше литературными, чем кинематографическими средствами. В стычке победителем выходит политрук.

Столкновения с политруком приносят Игнату огромную душевную боль. Шаповалов видит свою неправоту, внутренне он уже не прежний, но из упрямства не хочет сдаваться. Однако политрук разглядел в Игнате за упрямством силу пролетарской чести. Шахтер Шаповалов ни на минуту не забывает, что шахтеры, с которыми он расстался для службы в Красной армии, осудят его. И он страшится мысли, что шахтеры узнают о его поведении. Колыванов решает использовать эту силу. И делает это, как тонкий психолог. Горбатов и Вершинин в разработанной ими сцене — «на открытом партийном собрании» — подымаются до уровня подлинной драматургии. Коммунисты и комсомольцы вместе с беспартийными обсуждают, что написать на родину шахтерам. Первым подымается Касьянкин и говорит о важных обязательствах, которые просит записать в письме:

«— Отпишите землякам, — говорит он, — что боец Касьянкин вернется грамотным.

— Верю, — отвечает Колыванов и обращается к Игнату: — Ну, а о вас, что написать, товарищ Шаповалов?

Молчание.

— Шаповалов здесь?

— Тут я, — нехотя подымается с места Игнат.

— Что же вы молчите?

— Я беспартийный.

— А на шахте вас разве никогда непартийным большевиком не звали?

— Ну, звали.

— Так что же написать о вас, непартийный большевик Шаповалов?

— Что хотите пишите — мне все одно. А вам виднее».

Превосходный диалог! Сколько упрямства и горечи, настоящей человеческой боли в ответах Игната.

Но самое сильное потрясение переживает Шаповалов несколько позднее. Колыванов решил нанести «уничтожающий» удар Шаповалову, чтобы выявить, наконец, подлинные чувства Игната.

Караулы выстроены для развода. Политрук опрашивает караульных, проверяя их готовность к выполнению важной обязанности. Остановился перед Шаповаловым. Ответы Игната показывают, что обязанностей своих он не знает. Его оружие грязно. И Колыванов решает применить крайнюю меру воздействия. Он снимает Игната с почетного поста. Шаповалов низко опускает голову. И случилось то, чего все время ждал политрук: Шаповалов сам пришел к нему.

«Игнат, потупив глаза, глухо произносит:

— Письмо в Донбасс послали?

— Нет, а что?

— Просьбу имею.

— Говорите.

— Про что угодно пишите, товарищ политрук. О карауле, прошу вас, не пишите».

Но Колыванову мало этого. Он медленно встает с койки и подходит к столу. Теперь они — лицо в лицо — смотрят друг на друга.

«— Отчего же про караул не писать?

— Как же я тогда на свою шахту вернусь?

Политрук внимательно смотрит на него. И вдруг торопливо:

— Что же вы стоите, Шаповалов? Садитесь.

Игнат обводит все вокруг недоверчивым взглядом и садится».

Этой сценой уже предрешено дальнейшее развитие взаимоотношений между Колывановым и Игнатом. Политрук, в сущности, уже победил. Сидящий перед ним человек, испытывающий огромную сердечную муку, совсем не тот, кто еще недавно угрожающе говорил: «Слушай, политрук, ты меня не чипай... Характер у меня...»

Оставалось лишь с хорошим тактом привести Шаповалова к открытому примирению с Колывановым, чтобы открыть в их взаимоотношениях новую страницу.

Но столкновения все еще продолжаются. И здесь, нам кажется, авторы допустили ошибку: был упущен момент для естественного сближения Игната и Колыванова. Раз столкновения — и в самой острой форме — продолжаются, то сближение, разумеется, могло явиться лишь результатом еще более серьезного переживания Игната, еще более сильного потрясения. Такое потрясение не было найдено, и случилось то, чего легко в этом сценарии можно было избежать: примирение между Шаповаловым, посаженным на гауптвахту, и Колывановым происходит «за кадром». К Шаповалову пришел политрук.

Игнат вскакивает. Видит политрука. Отшатывается.

«Вы? — спрашивает он изумленно».

Чему собственно так изумился Шаповалов? Приходу политрука? Но Колыванов всегда приходил к нему, всегда был необычайно чуток и внимателен. Этим вниманием нельзя было бы удивить или растрогать Шаповалова. Но, повторяем, был упущен момент для примирения между персонажами, и чтобы создать драматизм авторам пришлось прибегнуть к приемам внешним.

«— Ну, давай поговорим... Давай поговорим, Игнат, — мягко повторяет политрук. — Пора уж нам с тобой по душам поговорить.

Игнат проводит рукой по голове, по лицу, говорит: — Давайте».

Ведь уж не раз по душам говорили Колыванов и Шаповалов. Шаповалов проходил через тяжелые испытания, с которыми не идет ни в какое сравнение позор пребывания на гауптвахте.

Беседа, оказавшая решающее влияние на Шаповалова, происходила за кадром. Иначе и быть уже не могло, так как все было предрешено предыдущими эпизодами.

«В соседней комнате тихо сидят Гущин, Касьянкин и Дымшиц. Они прислушиваются. Ничего не слышно из-за закрытой двери.

— Тихо говорят, — замечает Гущин.

— Значит, разговор промеж них мирный, — констатирует Касьянкин.

Потом вдруг доносится взрыв смеха.

— Смеются, — удивленно спрашивает Дымшиц. — Скажите, пожалуйста, что у них там смешного?

Смех слышнее. Это звучный смех здоровых мужчин.

— Смеются, — удивленно произносит Дымшиц, и его лицо тоже озаряется удивленной улыбкой, он тоже смеется, сам не зная чему».

В линии Колыванов — Шаповалов наиболее отчетливо

сказались не только достоинства, но и недостатки сценария. Один из важнейших недостатков: множественность мотивов, побуждавших Шаповалова итти на конфликт с политруком. Это несколько запутывает в понимании к о р е н н ы х мотивов, двигавших Игнатом. Вначале его побуждения были абсолютно ясны.

Это все то же желание показать перед «начальством» свой характер, это вызов, брошенный из озорства и из чувства антипатии к политруку. «Отчаянная головушка» — такой характеристики уже было достаточно, чтобы создать интересную и оправданную коллизию, ясный и оригинальный образ. Но, видимо, авторам показалось мало этой характеристики. Новая мотивировка (нежелание служить в пехоте), очень глухая в начальных кадрах, дальше приобретает значительно больший смысл, неожиданно становится важным моментом в развитии действия, новым и неожиданным мотивом, изменяющим наши первоначальные представления о Шаповалове.

После большого и трудного перехода Игнат, чтобы доказать политруку свою неутомимость (в ответ на вопрос Колыванова «А вы не устали?»), отбивает чечетку, бешеную, свирепую. Ему начинают аккомпанировать на гармонике. Колыванов одобрительно хлопает в ладоши в такт пляске и говорит: «Вот она — пехота!» Одного упоминания о пехоте было достаточно, чтобы Игнат на полудвижении остановился и бросился на траву. В беседе с Дымшицем Шаповалов говорит: «Не годится мой характер для пехоты... Мне горячее дело надо». Старшина говорит Колыванову об Игнате: «усмотрено мною, что человек имеет любовь к лошадям...» Касьянкин зло и насмешливо называет Шаповалова «кавалерист»...

Сам Колыванов в минуты упадка духа (связанные с его любовными переживаниями) также мучается тем, что он «пехота», пехотинец. В этой связи все отдельные разбросанные по страницам сценария характеристики Шаповалова приобретают исключительное значение, заставляют искать объяснение поведения Игната уже в иной коллизии — в острой неудовлетворенности тем, что он «служит в пехоте». Не новая черта в характере Шаповалова раскрыта авторами, а дана новая мотивировка, снижающая важность первой, основной — бузотерство коногона Шаповалова. Образ от этого в какой-то мере потерял свою определенность и ясность. И — немедленное следствие: конфликт между Шаповаловым и Колывановым также начинает терять свою стремительность и цельность, уже не развивается, а как-то блуждает по разным направлениям.

Столкновения между политруком и бывшим коногоном возникают снова, но они вызывают меньше интереса, так как столкновения эти уже не характеризуют собой с прежней силой познания образа, черт его характера, коренных причин поступков Шаповалова. Все более слабеющий к финалу внутренний драматизм взаимоотношений между двумя центральными персонажами, известная потеря этого драматизма, побудили авторов искать драматизма внешнего.

В поведении Игната Шаповалова начинают звучать болезненные, почти патологические нотки.

И трудно все же понять, кто и чем и какие его раны разбередил, кто выворачивает ему душу, откуда это отчаяние и тоска. Чего собственно нужно Игнату? Он боится, что его отошлют из армии. Значит, в армии он хочет служить. Он страшится мысли, что о нем напишут на шахту, как о человеке, которому не доверили караульную службу. Следовательно, он дорожит почетным званием бойца. Он болезненно переживает молчаливое осуждение товарищей. Итак, мнение коллектива ему дорого. Игнат — сам причина того, что он служит предметом всеобщего и неприятного ему внимания, от него зависит стать, как все, хорошим бойцом и заслужить уважение коллектива. Игнат кричит: посмотрим еще, кто кого сагитирует. Авторы ищут все новые и различные объяснения его поступкам. Оказывается вдруг, что дело уже не в слабой дисциплинированности и даже не в том, что ему не мила служба в пехоте, а в чрезмерном честолюбии. Ни в чем он не желает быть вторым. И, однако, ничего не делает, чтобы стать первым. И всегда он — последний. Все его жалобы: мне душу бередят, выворачивают; вся его изломанность и тоска отчаяния — все эти черты уже не присущи интересному и оригинальному образу, каким нарисован Шаповалов в значительной части сценария. Мы вспоминаем другие образы, людей другой среды: Соньку и Костю Капитана из погодинских «Аристократов». Нам было понятно, когда Сонька, чувствовавшая себя отщепенцем, человеком бесконечно виноватым перед обществом, с чрезвычайной болезненностью воспринимала внимание чекистов, каждую попытку ее перевоспитать. Нам был понятен насмешливый и мрачный Костя Капитан и его усмешка: посмотрим, кто кого сагитирует, его неверие в труд, в дисциплинирующее начало. Но непонятна эта патологичность, эта истерическая изломанность в стахановце Шаповалове, лучшем коногоне шахты. Образ в какой-то точке потерял правду. Самобытные и присущие Шаповалову черты характера на время уступили место чертам, ему не свойственным.

Эти недостатки в обрисовке Игната Шаповалова, самого «трудного» для Колыванова человека, не могли в какой-то степени не отразиться на характеристике самого политрука. Правда, образ Колыванова гораздо цельнее, глубже, его поведение оправданнее, так как политрук точно знает цели, которые преследует: воспитание людей.

Но в практическом решении этой задачи, особенно трудной, когда дело шло о Шаповалове, Колыванов идет каким-то зигзагообразным, кружным и утомительным для читателя путем.

Авторы создают излишние столкновения между двумя центральными персонажами, не приближающие сюжет к развязке. Прекрасным сценам мешает нагромождение тягучих, маловыразительных и весьма повторяющих друг друга в своей основе эпизодов. В талантливом произведении П о л и т р у к К о л ы в а н о в досадно встретить трафаретные и к тому же скверно разработанные сцены, связанные с некоей девицей Верой, особой, якобы значительной, романтической, хотя и заблуждающейся в оценке Колыванова. Упреки Веры, ее ошибки должны, очевидно, подчеркнуть подлинные привлекательные черты Колыванова. Но этого не получилось — мотивировки, введенные для оправдания странно критической позиции девушки, только повредили образу Федора Колыванова. Неожиданно мы узнаем от Веры, что Колыванов пытался сдавать экзамены в Военно-политическую академию, но... провалился по математике. Почему провалился? Какие же черты в характере помешали такому настойчивому и волевому человеку овладеть «тайнами» математики? Никаких причин к этому в «прошлом» Колыванова не показано, никакой мотивировки эта внезапно узнанная нами черта Колыванова также не получает. Но зато Вере можно было теперь выступить «во всеоружии» против Колыванова.

Мы начинаем сомневаться в понимании Колыванова. И этим сомнением заразили нас сами художники. Мы воспринимали Федора Колыванова как глубоко интересного жизнерадостного человека, значительного, хотя он и делает «будничную» работу. Таким готовы мы были при-

нять Колыванова и его полюбить. Но нам твердят иное. Вера упрекает Колыванова: он и скучный и посредственный, он и умрет так, что никто не заметит его смерти, он — не герой, он всегда и везде на втором плане. Верить или не верить этой вздорной мещаночке, глупой и пустой? Нам отвечают разно. Отвечает прежде всего сам политрук Колыванов. Он всерьез принимает никчемные выпады Веры, он тоскливо бормочет: «Ну что же, если я такой?»

Но ведь в основных «доводах» Веры ни слова правды. Да. Колыванов всегда в самой плохой роте. Но потому, что он сам ищет трудности, он идет к «худшим», чтобы перевоспитать их, и он добивается, что худшие выходят в первые шеренги. Это известно всем в полку, — слава политрука Колыванова как воспитателя ни разу не меркла. Должна, и не может не знать об этом выросшая в полку «военный человек» — Вера. И все же Вера кричит: «мне стыдно за вас, как всегда, ваша рота стреляла хуже». И Колыванов покорно склоняет голову под тяжестью этих обвинений, ничем не оправданных, и шепчет: «что ж, если я такой...» С тяжелым чувством досады и неловкости читаешь строки, в которых находит наивысшее, но ложное напряжение конфликт между Колывановым и Верой, с этим же чувством следишь за «мучениями» политрука, «сраженного» упреками девушки.

Итак, Колыванов согласен с Верой в данной ему уничтожающей оценке. Но вдруг оказывается, что все же нам нельзя верить оценкам девушки, что Колыванов сам также им не верит. Он упрекает себя: «Эх ты, политрук, бойцов перевоспитываешь, учишь, а любимую девушку переделать, выучить не можешь».

Скачок поразительный. Оказывается, самую Веру надо перевоспитывать. Эта мысль, как-то внезапно возникшая, никакого развития в поступках Колыванова не находит.

Но можно предъявить авторам и более серьезный упрек. Горбатов и Вершинин убедительно показали, какими замечательными качествами обладает «обыкновенный человек» Колыванов, раскрыли огромное содержание «пехотных будней в Красной армии. (Пехотные будни — второе название сценария). Эти будни насыщены работой кропотливой, но грандиозной по значению и результатам. Люди, пришедшие в Красную армию, вырастают в ней, приобретают новые качества. И эти чудеса творят Колывановы — политруки, комиссары — посланцы партии большевиков.

Колыванов, «обыкновенный рядовой» человек — герой. Но получилось так, что Колыванов все же не поднят авторами до уровня героя. Помешало этому не то, что сценарий рассказывает о «будничных» делах. Наоборот, в этом одна из привлекательнейших черт сценария. Дело в другом. Нам кажется, что Горбатов и Вершинин в «полемическом задоре», в своих попытках найти новые краски, новые тона произведения уж слишком сдержаны в выражении чувств героев, в раскрытии этих чувств.

Колыванов, кадр за кадром, проводит гигантскую работу по перевоспитанию бойцов. Мы ясно видим его методы воспитания, нам показаны результаты его деятельности. Не видим лишь одного: что испытывает при этом Колыванов, какие чувства его волнуют. Ведь воспитание людей — не только служба, пусть даже и предельно интересная и добросовестно выполняемая служба. Настоящие чувства Колыванова лишь угадываются нами, мы смутно различаем их за его поступками. Такой человек, как Федор Колыванов, не может не чувствовать ярко и глубоко, не может не быть страстным, покоряющим людей, активно воспринимающим мир. Но Колыванов молчит о своих чувствах и думах. Нам показаны лишь его действия, правда, очень убедительно, глубоко правдиво. Однако ни разу его мысль не поднялась от Дымшица, Касьянкина, Шаповалова, Белоконя, от жизни этих людей, от своих «обыденных» дел до ярких обобщений, которые бы осветили его «будничную» деятельность, помогли нам понять его жизнь как частицу грандиозной жизни великого народа. Нам открыли «обыкновенную» дверь, ведущую в жизнь рядового, обыкновенного человека Советской страны. Но надо ли повторять, что обыкновенный рядовой человек — не одно и то же, что человек с «рядовыми» мыслями и «рядовыми» чувствами?

Чувства Колыванов испытывает лишь в сфере «не служебной», эмоции порождает в нем только уничтожающая оценка, которую дает ему любимая им девушка Вера. Но и здесь вместо страсти часто звучат у Колыванова какие-то унылые «вечерние» нотки. Даже с любимой девушкой Колыванов держится так, что иначе как скучным поведение его назвать нельзя. Для характеристики его авторы находят только один эпитет: смущенно, смущенный.

«— Я не еду, — с м у щ е н н о говорит Вере политрук. Политрук собрал, наконец, вещи. Он выпрямился — растрепанный, с м у щ е н н ы й».

«Здравствуйте, — и замялся. С м у щ е н н о е молчание.

— Верочка! — с м у щ е н н о говорит Колыванов, — я должен пойти с ними.

Политрук с м у щ е н н о улыбается».

С Верой Колыванов говорит об одном: Дымшиц взял стенку. В первый раз это было хорошо, неожиданное упоминание о Дымшице в разговоре с любимой девушкой рисовало преданность и любовь политрука к своему делу. Но затем сообщения о Дымшице, высказанные некстати, не во-время, могли указывать только на ограниченность Колыванова. А вряд ли таким, лишенным всякого темперамента, удивительно однообразным, просто неумным в разговорах с любимой девушкой, хотели авторы показать нам своего героя.

Превосходно задуманный образ, нашедший удачное воплощение в значительной части сценария, все более и более угасал, терял краски, жизнь. Рядовой боец — политрук Колыванов, чудесный воспитатель людей, остался как образ тоже рядовым, будничным.

Ленин указывал, что без «человеческих эмоций» никогда не бывало, нет и быть не может человеческого искания истины. Сфотографировав поступки Колыванова, его искания, авторы не показали за этими исканиями человеческих эмоций. Это — главный упрек, который можно предъявить Горбатову и Вершинину.

И иному пониманию Колыванова уже не помогает согласие Веры признать, наконец, в политруке незаурядного человека. Меньше всего потому, что согласие это оказалось столь же надуманным и несерьезным, насколько надуманными и несерьезными были сочиненные для сгущения красок «обвинения» Веры, ее «критические» суждения. Слишком часто авторы рисовали нам Колыванова человеком с ограниченным кругом эмоций.

Но недостатки сценария ни в какой степени не должны заслонить больших достоинств этой работы, ее принципиального значения. Замысел произведения, многие превосходные сцены, по-настоящему умное и глубокое развитие драматургического конфликта, меткие детали — все это выводит П о л и т р у к а К о л ы в а н о в а в ряд лучших произведений о современной Красной армии.

Штраух в роли Ленина

Б. Дайреджиев

Штраух принадлежит к тем немногим актерам, каждую новую работу которых ждешь с нетерпением. Каждый раз он перевоплощается до неузнаваемости, в каждой роли он даже объемно, «скульптурно» совершенно иной. То большой, то маленький, то толстый, то худой. Таких актеров необычайно широкого творческого диапазона и на сцене и в кино единицы. Таков Черкасов, таков и Штраух.

В этих актерах счастливо сочетается высокий интеллект, позволяющий им проникнуть в глубочайшую суть образа с огромной силой эмоциональной выразительности, темпераментом и обаянием.

Но есть у нас тип актеров (к нему принадлежат и очень крупные имена), которые не создают нового образа в полном смысле слова, а каждый раз как бы проецируют через свою творческую индивидуальность новый текст роли.

Они—лишь костюмированные чтецы своих ролей. «Свое», вносимое актером этого типа в роль, исчерпывается его субъективным отношением к тексту и системой раз навсегда выработанных приемов, но не стремлением объективно отразить действительность в образе, костяк которого дается драматургом. Именно поэтому актеры названного типа однообразны и несмотря на это берутся положительно за все. Они играют людей, которых не только никогда не видели, но о которых никогда всерьез не думали. Наоборот, актеры типа Штрауха и Черкасова несмотря на свою удивительную многосторонность играют не все, а только то, что они могут воспроизвести, отразить, что им доподлинно известно. Каждый вновь создаваемый ими образ раскрывает перед нами какую-то существенную черту действительности, несет в себе огромную познавательную зарядку. Актеры этого типа всегда являются соавторами драматурга, потому что в своей работе они выходят за пределы произведения — в самую жизнь — и щедро дополняют, обогащают его красками действительности.

Именно поэтому Штрауху органически враждебна всякая абстрактность, всякая сладенькая ложь. Широкий общественно-политический горизонт придает его искусству ту меру тенденциозности, без которой оно инертно, беззубо. Прекрасное знание действительности часто дает ему возможность создавать образы громадной силы, даже в произведениях насквозь фальшивых: например, в картине Строгий юноша. Образ культурного прихлебателя, утонченного холуя и холопа, наглеца, циника и дармоеда, вылеплен Штраухом в этой картине с потрясающей силой.

Этот дьявол приспособленчества стоит перед глазами как живой, его черты невольно угадываешь во врагах, его ненавидишь, как живое существо. Перед патроном, самовлюбленным представителем «класса господ», Штраух держится с «достоинством» вышколенного евнуха.

При нем патрон может не стесняться, он не только не поморщится, но и сумеет еще подобострастно скрасить любое безобразие своего помпадура, обелить любой его поступок, превратить в добродетель любую гадость и низость.

Он плотояден, нагл, вероломен, он страшен своей инфузорной силой мимикрии. Именно поэтому он становится необходимым своему патрону, как зубочистка, как носовой платок. Олеша, конечно, и не представлял себе, какого демона паразитизма, какой образ подлинно щедринской силы извлечет Штраух из холодного ходульного и фальшивого текста его сценария.

Сила мастерства Штрауха в том и состоит, что он как актер-реалист всегда выходит за пределы произведения, дополняя и обогащая его собственными наблюдениями над жизнью. Вот откуда этот невероятный диапазон его мастерства: «подчеркиватель общественного неравенства» в Строгом юноше и добрейший советский Айболит; Василий Шуйский и мирный тихий старик-еврей, портной из «Улицы радости».

И, наконец, образ Ленина.

В настоящей статье мы не ставим себе целью анализировать творчество Штрауха целиком. Нас сейчас интересует его работа над образом Ленина. О некоторых других его работах мы упомянули только в связи с проблемой типа актера, к которому принадлежит Штраух. Этот тип актера не имеет амплуа в узком смысле слова: его «амплуа» все, что он любит и что ненавидит в жизни, т. е. все, что он знает.

Работать над образом Ленина Штраух начал в театре. В пьесе Корнейчука «Правда» он имел всего два небольших эпизода. Материал, который дал ему автор для работы над образом Ленина, был ничтожно мал. Для этого текста образ нужно было принести с собой готовым. Добыть его следовало из жизни, из произведений Ленина, из воспоминаний учеников и соратников. Нужно было долго и упорно «произносить» его речи, «писать» его письма и «записочки», ходить, сердиться, смеяться, слушать и говорить — уйти с головой в эпоху, волноваться, читая каждую телеграмму с фронта, радоваться каждому вагону хлеба. Короче, нужно было не только понять, но и почувствовать дыханье ленинского гения. При этом нельзя было стилизовать, играть какую-либо одну черту Ленина, например, ленинский гуманизм, чуткость или, наоборот, его решительность и непримиримость и т. д. Нужно было избежать поверхностности, всего того, что идет по линии «воздавания славы имени» (Ленин) в ущерб содержанию живой политической деятельности Ленина в тот период.

И вот в первых же эскизных набросках Штраух сумел схватить в образе Ленина главное — черты политического вождя пролетариата.

Созданный Штраухом образ — это образ политического деятеля того нового типа, о котором говорит товарищ Сталин в своих воспоминаниях о Ленине.

Образ Ленина в исполнении Штрауха прост, обаятелен и велик.

Но это не простота застенчивого ученого, каким изображают Ленина некоторые наши провинциальные театры. Образ Ленина, создаваемый Штраухом, отличался простотой подлинного вождя, никогда не лгавшего массам, не потакавшего их слабостям, не игравшего в дешевую попу-

лярность, — этими чертами «нового вождя новых масс» (Сталин).

Штраух сумел передать черты органического ленинского демократизма, его презрительную ненависть к позе. Уверенность, спокойствие, концентрированность воли — вот облик Ленина в передаче Штрауха. Напомним его первое появление в «Правде». На матовом стекле двери появляется четкий ленинский силуэт. Ленин разговаривает с кем-то невидимым зрителю или за чем-то наблюдает в коридоре. Этот прием доходит сразу: актер словно делает заявку только на силуэт. Но вот он входит в штабную комнату. Да именно входит, а не «появляется», как «появляются» многие другие актеры в этой роли. Входит по делу — быстро, о чем-то узнать и уйти. Но его задерживают. Он говорит по телефону, читает телеграммы, беседует с красногвардейцами и крестьянами. Мы умышленно не цитируем тут текста роли Штрауха — это нас увело бы от анализа собственного сценария Штрауха в этом эпизоде.

Именно наличие этого собственного сценария дало возможность Штрауху чувствовать себя в известной степени независимым от текста.

Теперь уже текст подчинен образу, а не образ тексту. Но в «Правде» Штраух еще не выходит за пределы типажности. Восемь, десять с величайшей тщательностью подобранных ленинских жестов, смонтированы актером в нечто целое, в некую ожившую андреевскую Ленинниану. Отсюда суховатость и рационалистичность образа Ленина в первом эпизоде в «Правде». Тут Штраух очень мягко, почти без всякого перерыва, плавно, словно «перекатывается» из одного ленинского жеста в другой. Передуманное и перечувствованное актером как бы не смеет свободно вылиться наружу, ленинский жест, характерный поворот головы, корпуса, все это не стало еще для актера своим. Но это касается только внешнего воплощения образа; внутренне он уже сложился целиком, созрел. Зритель уже видит за этой сдержанностью, неполнотой и несвободой жеста образ Ленина.

Но во втором эпизоде, когда Штраух произносит историческую речь Ленина на заседании Петроградского совета, когда текст свободно и легко соединяется с вынашенным образом, актер потрясает.

Штраух стоит, на трибуне почти спиной, всего на одну треть повернувшись к зрительному залу.

«Товарищи! — говорит он, — рабочая и крестьянская революция, о необходимости которой все время говорили большевики, свершилась». Фраза эта произнесена актером так, что в зале раздается взрыв аплодисментов. Слово «свершилась» действует как «выпад на рапире». Подавшись всем корпусом вперед, опираясь правой рукой на трибуну, левую руку с сжатым кулаком и наклоненной к ней головой он с силой выбрасывает вперед. Тут

«ПРАВДА»

Пьеса А. Корнейчука (Московский Театр революции). На фото: арт. И. Агейченков в роли солдата и засл. арт. респ. М. Штраух в роли В. Ленина

слитность ленинского жеста со словом, внутренней убежденностью, темпераментом великого трибуна и подлинными интонациями — совершают чудо. Перед нами — живой Ленин. Люди, часто видевшие Ленина на трибуне, и люди, никогда его не видавшие, в один голос говорили, что их в этот именно момент «мороз подирал по коже». Так велико было ощущение полноты ленинского образа в этом месте роли актера. Штраух сумел раскрыть гигантский исторический смысл этой фразы.

Он словно подвел в ней черту под целой эпохой, под огромным этапом борьбы рабочего класса за социалистическую переделку мира, одновременно раскрыв в ней гордый итог, счастье победы в деятельности самого Ленина.

Вот почему в этой фразе Штраух нашел полноценное воплощение образа.

«Свершилось» то, чему была посвящена прекрасная жизнь этого гениального человека. Тут он «накоротке» с историей. Сквозь эти слова в этот момент «история орет».

Штраух на мгновенье почувствовал великолепную гордость и счастье победителя в великой войне классов, почувствовал себя выразителем воли, мыслей, чувств миллионов. С этой грандиозной вышки какой нелепой и жалкой должна показаться всякая попытка придать «значительность» образу Ленина в искусстве превращением его в комнатного ученого, чудаковатого, обаятельного, иконописного «учителя жизни»! «Учитель жизни» всегда самовлюблен, надут, он не говорит, а вещает; от смертных он должен отличаться всем: манерой говорить, одеваться (какая-нибудь толстовская рубаха), причудами поведения, вкуса и т. д.

Его не волнуют человеческие страсти, добру и злу он внимает равнодушно. «Учитель жизни», несмотря на свою подвижническую, показную скромность, которая служит ему рекламой, всегда болезненно тщеславен и не терпит конкурентов. Авторитет такого «учителя жизни» держится не на кровной связи его с массами, а на полумистическом представлении отсталых масс о его исключительности и чуть ли не божественном происхождении. Это истукан, который одинаково принимает исступленную ругань и подлейшую лесть. Что общего имеет этот тип «вождя» с «горным орлом, не знающим страха в борьбе и смело ведущим партию по неизведанным путям русского революционного движения?» (Сталин). Понятно, что Н. К. Крупская в одной из своих предсмертных статей сочла нужным предостеречь наших художников от ложной трактовки образа Ленина как «учителя жизни». Толстой, Ганди — вот типичные «учителя жизни», но именно поэтому они и не были революционерами.

Ленин сам зло высмеял попытки буржуазии и оппортунистов превратить великих революционеров прошлого в «безвредные» иконы, так сказать, канонизировать их, предоставить известную славу их *имени* для «утешения» угнетенных классов и для одурачения их» (Ленин, XXI, стр. 371). Попытки эти предпринимались буржуазией и оппортунистами с целью выхолащивания содержания ученья революционных мыслителей и вождей угнетенных классов, притупления их революционного острия, опошления их.

Влияния этой традиции буржуазного искусства, рисующего образы великих революционеров, Штраух избежал уже в своей театральной работе над образом Ленина. Новым этапом в его работе над образом явилось кино.

Экран ставил перед актером ряд дополнительных трудностей.

Отсутствие примиряющей условности обычной театральной коробки, световых эффектов, необходимость предстать перед зрителем буквально лицом к лицу в предательских в этой труднейшей роли крупных планах, стремительность монтажа — все это заставило актера вместе с режиссером Юткевичем искать дополнительных средств выразительности, которые лежали прежде всего на пути дальнейшего углубления работы над образом, его идейным раскрытием. Идя по линии наибольшего сопротивления, и Штраух и Юткевич отказались от фотографической точности во внешней передаче облика Ленина. То, что было выигрышным в театре, могло погубить в кино.

Так, Штраух в *Человеке с ружьем* отказался от воспроизведения популярных жестов Ильича, привычки закладывать большие пальцы рук за жилет и др. И актер и режиссер поняли опасность внешне точного воспроизведения ленинского жеста. После двух-трех идеально схваченных движений неизбежно увеличивается пропасть между подлинным образом Ленина и актерским его воплощением, так как вместо того, чтобы создавать образ в целом, актер оказывается принужденным все время следить за тем, чтобы его не выдал свой жест. Это, конечно, сковывает актера, и Штраух с режиссером Юткевичем правильно сделали, освободив созданный ими образ от черт внешнего правдоподобия во имя правдивой передачи целого.

Лучшее место роли Штрауха в фильме *Человек с ружьем*, конечно, встреча Ильича с Шадриным. В этой короткой сцене Штраух создает образ, разительно отличный от целого ряда других исполнителей роли на театре В чем это отличие?

В одноименной пьесе Погодина обычно исполнители ведут эту же сцену с огромным темпераментом. Ильич, в их трактовке, словно «одержим» поисками истины, — пойдет мужик воевать с контрреволюцией или нет. Шадрин для этого рода исполнителей — материал для наблюдения, на котором они проверяют правильность своего анализа обстановки в стране. В их трактовке Ильич в этой сцене так увлечен центральной идеей своего разговора с солдатом, что только уже поднимаясь к себе наверх, Ильич вспоминает о том, что Шадрину нужен кипяток. «Да! кипяток вы найдете внизу». Тут на первый план у актеров снова выступает все тот же образ ученого, великого, но несколько абстрактного человека, на ходу решающего мировые вопросы. Это, конечно, линия наименьшего сопротивления.

Совершенно иначе строит эту сцену Штраух. Соревнование с театральными актерами тут для него явно невыгодно. В картине эпизод снимается почти весь на крупных планах, в картине, как уже сказано, отсутствует цвет, отсутствует и примиряющая театральная условность, и все-таки победа остается за Штраухом. Почему? Потому что Штраух создает образ вождя мировой революции, а не великого «ученого» от социализма. Разговаривая с Шадриным, он говорит не с мужиком вообще, а с солдатом из середняков. Штраух, спросив Шадрина «Давно ли, товарищ, воюете», осторожно и пока без всякого запала прощупывает собеседника. Он знает, что солдат солдату рознь, и не всякий солдат его интересует. Погодин тут дает замечательный текст, помогающий Штрауху взять верный тон.

«—Женаты?
— Был... Теперь не знаю.
— Земли много?
— Где там!
— Лошадь есть?
— Цела.

«ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ»

Сценарий Н. Погодина. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор И. Мартов. Ленфильм. На фото: арт. М. Геловани в роли И. Сталина, засл. арт. респ. М. Штраух в роли В. Ленина, арт. В. Лукин в роли Чибисова и засл. арт. респ. Б. Тенин в роли Шадрина

— Корова?
— Нету.
— Дети остались?
— Трое».

Теперь Ленин знает, с кем говорит, и он начинает осторожно прощупывать собеседника, разгораясь только к концу, но и тут в его запале — страсть пропагандиста, а не абстрактного ученого, увлеченного своей идеей, подтверждения которой он ищет в случайном разговоре с солдатом. В отличие от многих других исполнителей Штраух именно потому, что у него есть свой внутренний сценарий роли, спокоен и убежден всю сцену до того момента, как речь заходит о немцах. О настроении русских солдат Ленин прекрасно осведомлен, а вот каковы шансы на революцию в Германии... тут каждая крупица солдатских наблюдений для него имеет особую цену. Ибо именно тут выясняется степень проникновения в сознание крестьянских масс интернационалистической пропаганды большевиков. Именно на отношении к проблеме братанья и к идее единства интересов трудящихся и угнетенных всех наций в социалистической революции проверялась степень отрезвления масс от шовинистического угара, принесенного войной. Проверялась способность этих масс противостоять отравленной демагогии буржуазии и ее меньшевистских наймитов.

Вот почему Штраух загорается только с этого момента беседы с солдатом, вернувшимся из окопов.

Ленин засыпает Шадрина вопросами:

«— Окопы оставили давно?.. А у немцев как? Ничего не замечали?»

Тут Штраух стремителен, деловит, даже строг, — он ведет «следствие» в пользу мировой революции.

«— По нашим заметкам судим, что не очень сладко, им, — отвечает Шадрин.

— А какие у вас были заметки? Это очень важно».

И Штраух — весь внимание, он даже построжел.

«—Кофием таким... знаете? цикорием пахнет. Пленного приведут, — не тот стал немец.

— Не тот... Устал немец?»

Штраух говорит «устал», но не участие у него на лице, а... радость.

Внутренний сценарий и тут по-новому освещает текст. На первом съезде трудового казачества Ленин говорил: «Мы одержали победу потому, что мы были и могли быть едиными потому, что мы могли присоединять союзников из лагеря наших врагов» (том XXV, стр. 49). Мы — это советская Россия и рабочий класс всего мира. Эти уставшие

солдаты в лагере врагов становились союзниками диктатуры пролетариата. И Штраух весь загорается. Сообщение Шадрина действительно очень важно для судеб пролетарской революции. Всю остальную часть сцены — разговор о том, что Каледин подымает на Дону казаков, о том, что воевать нужно сегодня, сейчас, Штраух ведет уже как опытный пропагандист. Он очень умело, тактично, но вместе с тем с покоряющей силой приводит Шадрина к мысли о том, что «воевать нужно сегодня».

Взяв с первого эпизода правильный тон, Штраух завоевывает доверие зрителя к создаваемому им образу.

И зритель покорен; так же, как Шадрин, он верит каждому слову, каждому жесту, ибо перед ним не говорящий ленинские слова актер, а любимый, выношенный в сознании образ, воплощенный в игре актера. Произошло это потому, что Штраух сумел увидеть, услышать и верно отразить то, что миллионы людей думают о Ленине. Вот Ленин пришел в завком Путиловского завода, сел за стол, устало провел рукой по лысине и зритель забеспокоился, у него сжалось сердце — так близок и дорог ему этот человек. Так адекватен актерский образ мыслям и чувствам зрителя. А через минуту Штраух, хватаясь за бок и за голову, заразительно хохочет над историей бегства «великолепного генерала». И зритель вместе с ним хохочет до слез.

«Упустил генерала! Удрал генерал! Великолепный генерал удрал!» — Штраух, заливаясь, говорит таким тоном эти слова, что зритель понимает их глубочайший смысл. В стране, в которой генерал бежит от солдат, дело революции уже непобедимо. Массы на ее стороне. Но вот Штраух перестал смеяться и с каким-то новым неуловимым выражением сердцеведа, глубокого знатока психологии масс, убежденно говорит:

«Ничего, такие психологические случаи скоро пройдут. В другой раз солдат перед генералом не оробеет. Сегодня солдат немного оробел, а завтра не оробеет, никогда не оробеет!» От каждого его слова, от всей фигуры, от обращенного в полоборота лица веет несокрушимой спокойной уверенностью и лукавой мудростью. Маленькое смешное происшествие становится поводом для обобщения огромного масштаба. И зритель видит в этом ленинскую хватку, ленинское умение из-под вороха обыденного, тысячи раз повторяемого, массовидного, выхватить суть происходящего; зритель учится ленинскому умению глядеть вперед, предугадывать движение процесса.

Ревнивой мысли о том—похож или непохож созданный Штраухом образ на Ленина—тут нет и в помине: актер завладел вниманием целиком и безраздельно. И когда в конце фильма Штраух произносит большую речь, — мы слушаем ее, затаив дыхание, как слушали бы Ленина. Похожесть голоса, темпераментность жеста, уверенность трибуна замечательно схвачены актером. Заслугой режиссера Юткевича является смелый творческий риск, на который до него не пошли другие режиссеры. Но природа риска Юткевича вполне понятна — политически зрелая, исторически правильная трактовка образа Ленина Штраухом позволила пойти на большое публицистически-хроникальное отступление в игривом фильме.

Речь Ленина у Штрауха не звучит цитатой, она не только органически включается в фильм, но и по справедливости является его венцом.

Образ Ленина в кино пока еще только репетируется. Генеральная картина, достойная его имени и эпохи, еще не только не снята, но и не написан ее сценарий.

Уход от трудностей освоения этого огромного материала мог бы привести к созданию жанровых, бытовых картинок, внешне воспроизводящих облик Ленина, но худосочных с точки зрения раскрытия деятельности Ленина как вождя пролетарской революции в России, организатора и трибуна Коммунистического интернационала и вождя международного пролетариата. Недаром Вл. Маяковский больше всего боялся «фальши» в образе Ленина:

Рассияют головою венчик.
Я тревожусь, —
не закрыли чтоб
настоящий,
мудрый,
человечий
ленинский
огромный лоб.
Я боюсь,
чтобы шествия и мавзолеи
поклонений установленный статут
не залили б
приторным елеем
ленинскую простоту.
Неужели про Ленина тоже:
«вождь милостью божьей»?
Он, как вы и я, совсем такой же,
только, может быть, у самых глаз
мысли больше нашего морщинят кожей
да насмешливей и тверже губы чем у нас.
Не сатрапья твердость, триумфаторской коляской
Мнущая тебя, подергивая вожжи.
Он к товарищу милел людскою лаской,
Он к врагу вставал железа тверже.

Такого образа Ленина наша драматургия дать еще не сумела, но актеры подошли к нему уже очень близко. В самом деле, какие черты Ильича уже запечатлены в актерской игре? Б. Щукин блестяще наметил черты ленинского гуманизма, простоты, человечности. Штраух дал образ вождя мировой революции, прозорливого, кровно связанного с массами, доступного, демократичного, интернационалиста, европейца в лучшем смысле слова. Для того чтобы стало понятным, как глубоко разработал М. Штраух образ, напомним коротенький эпизод с картошкой. Вспомните, как он говорит о том, что «русский народ любит картошку в мундире», а вот за границей ее готовят «очень деликатно». С. Юткевич и М. Штраух на этой пустяковой детали сумели дать почувствовать зрителю в Ленине «европейца», человека, объехавшего чуть не весь мир, знающего нравы и обычаи многих народов.

Замечательно, что М. Штраух прежде чем сказать о том, как готовят картошку за границей, мгновенье помолчал, словно перед ним встали, как живые, эти страны, их обычаи, нравы, условия и методы политической борьбы, и только после этого, склонив голову чуть на бок, глядя в стол, улыбнувшись чему-то своему, произносит это ироническое «очень деликатно».

Речь идет о картошке, но вы чувствуете, что в это «очень деликатно» актер вкладывает гораздо более значения, чем автор.

Штраух не прибавил к тексту ни одного звука, но у партнеров светлеют лица, они поняли, над чем он иронизирует.

Понимает и зритель.

Эту интимнейшую сцену замечательно проводит и артист М. Геловани, исполняющий роль товарища Сталина. Он понимает Ленина с полунамека.

Зритель чувствует всю глубину безмерной мужской дружбы этих двух великих людей, единство строя их мыслей и чувств.

Подобных актерских удач много и у М. Штрауха и у Б. Щукина. Режиссер и актер пользуются малейшей деталью, чтобы углубить образ Ленина.

Напомним блестящий эпизод конспиративной ночевки Ленина у Василия в фильме Ленин в Октябре. Ленин, отказавшийся от кровати, устраивается спать на полу. Под голову он кладет стопку книг, но среди них попадается какая-то дрянь. Может быть Каутский или какая-нибудь черносотенная история России; и Щукин с комическим ужасом говорит: «Нет, эту под голову нельзя, эту в ноги, в ноги!»

Сыгран этот шуточный эпизод Щукиным блестяще. Книги — стихия Ленина в такой же степени, как и оживая жизнь. Каждая из книг служит на пользу или во вред той борьбе, которую он ведет. Одни книги — друзья, другие — враги. Высокая идейность, непримиримая принципиальность Ильича светится сквозь эту непринужденную шутку.

Однако несмотря на многочисленные актерские удачи и Штрауху и Щукину тесно в отведенных им драматургами рамках.

Поэтому все сценарии, которые пока написаны,—больше материал для актерского «показа», нежели совершенные произведения о Ленине.

Все это дает право заявить, что образ Ленина в кино и в театре до сих пор еще преимущественно создавался актером и режиссером. Удачи его — это в значительной мере блестящие актерские удачи. Однако несмотря на очевидную несообразность в этом имеются и свои положительные стороны — прежде всего создание собственных «сценариев образа» актерами, особенно Штраухом. Подтекст у всех лучших исполнителей роли часто превосходит текст по глубине разработки образа. Для первых попыток воссоздать образ Ильича все было закономерно и терпимо, но для дальнейшей работы над образом Ленина необходимы дальнейшие успехи драматургии. Ибо нет у нас более народного и более любимого героя, чем Ленин, и ничего так не ждет наш зритель, как гениальной картины об Ильиче.

«В ПОИСКАХ РАДОСТИ»

Сценарий Ф. Панферова. Режиссеры В. Строева и засл. деят. иск. Г. Рошаль. Оператор М. Гиндин. Мосфильм. На фото: арт. Е. Самойлов в роли Кирилла Ждаркина

Заметки о работе в кино

Лев Свердлин

В кино я снимаюсь пять лет. За это время, как у каждого из моих товарищей по кинематографии, было много радостных побед, но были подчас и горькие досады.

Для того чтобы иметь право продолжать свою работу в кино и в будущем, хочется осмыслить сделанное за эти пять лет. Многое вызывает у меня искреннюю благодарность мастерам кино, с которыми приходилось работать. Многое заставляет серьезно призадуматься и обратиться с некоторыми упреками к товарищам-кинематографистам.

«ОТКРЫТИЕ» КИНОАКТЕРА

В 1934 году в каком-то общественном месте ко мне подошел человек:

— Вы очень походите лицом на казаха! Ваша профессия?

— Я — актер...

— Тем лучше.

Повидимому это происходило в последние дни «типажных» увлечений в кинематографии. Дни, когда работники кинематографии баламутили головы инженерам и врачам, пекарям, машинисткам, кондукторам и домашним работницам, охотясь за ними чуть ли не по правилам американских гангстеров. И человек, оказавшийся ассистентом ныне покойного режиссера Марьяна по фильму Мечтатели, по-настоящему обрадовался, увидав в моем лице не просто «типаж», но даже... актера.

Я уже давно мечтал работать в кино. Киноязык близок, даже может быть органичен моему актерскому «я». Возможно потому, что мне не чужды эксцентрика и гротеск... Думаю, что не ошибусь, если скажу, что они во многом содействуют воспитанию киноактера.

В кино шесть лет назад снималось сравнительно мало актеров. И работать актеру в кино было неинтересно. Все было ясно. Каждый знал, что надо делать не потому, что хорошо чувствовал и понимал сценарий, идею, тему произведения, а просто потому, что была хорошо «набита рука». Режиссеры избегали приглашать молодых, новых для кино актеров.

Поэтому о Марьяне говорили, что он «рискнул», взяв актера, не известного на экране.

В Мечтателях я должен был играть роль партизана — казаха Баиза.

Режиссер Марьян не был актером. Он не умел показывать, но благодаря своей большой культуре, настоящей внутренней интеллигентности, он мог замечательно разъяснить актеру его задачи и умел хорошо выслушивать пожелания самого актера.

Свои первые шаги в кинематографии я сделал под его руководством. «Риск» Марьяна позволил мне испробовать свои силы в кино.

К счастью для всех актеров вообще, увлечение «типажом» скоро прошло. Режиссеры стали привлекать в кино актеров-специалистов.

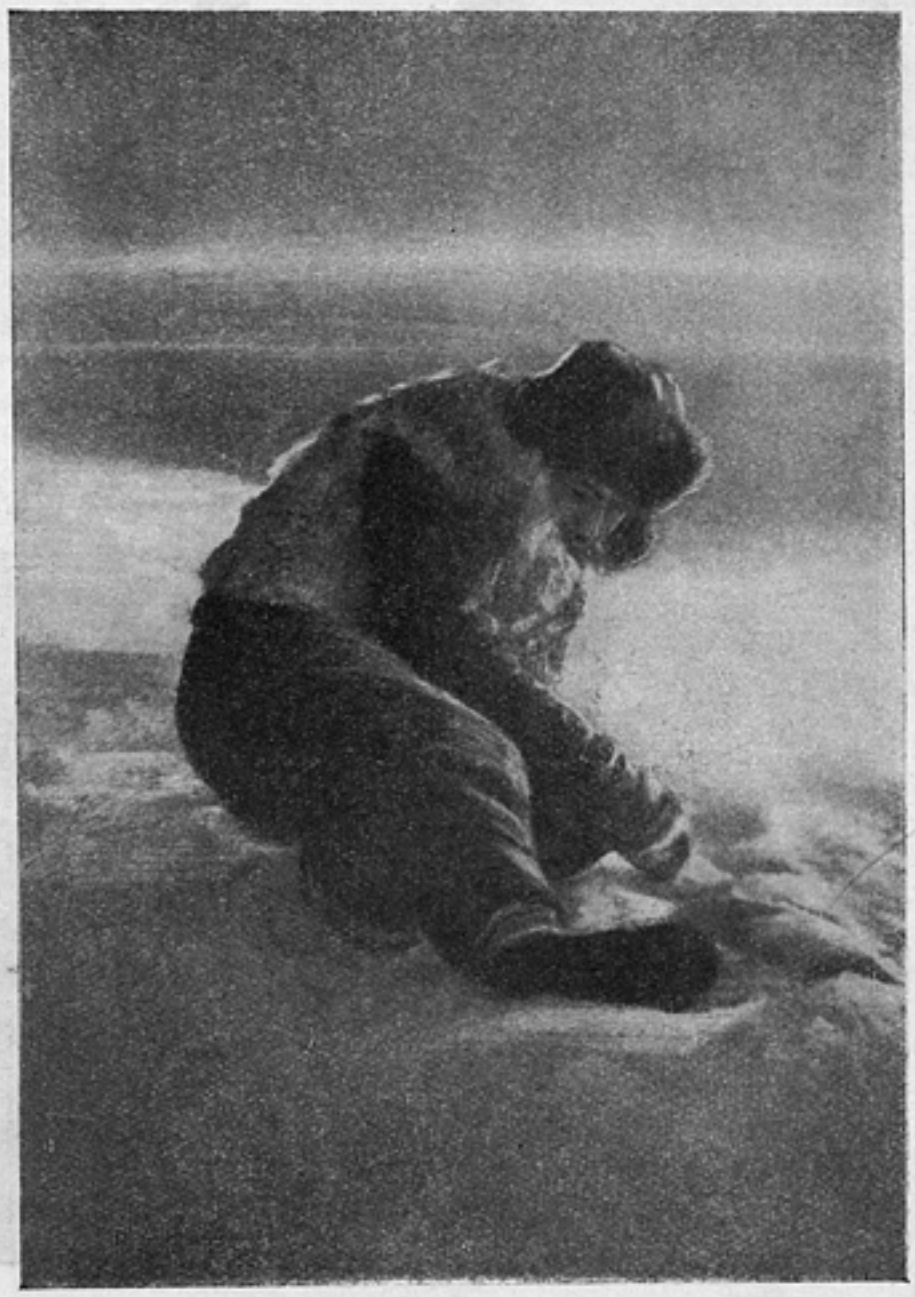
Фильм Мечтатели закрепил за мной право работать в кинематографии.

СОЗДАННОЕ

Барнет ставил фильм У самого синего моря. Сюжет его был очень рыхл. Местами слишком наивен. Но Барнета увлекала лиричность, интимность этой кинономеллы. Может быть в далекой проекции намечались контуры настоящих человеческих образов, подлинных человеческих чувств.

Не только потому, что я участник фильма,—я не могу согласиться с той слишком суровой критикой, которой было встречено появление этого фильма.

Я играл роль молодого рыбака Юсуфа. Краски, которыми я пользовался, работая над этим образом, я черпал из разнообразных впечатлений детства. Я рос в районе Астрахани. Много времени проводил среди рыбаков — знал их быт, привычки, традиции. Созданию образа молодого рыбака-комсомольца Юсуфа мне помогало и то, что мы снимались в Азербайджане на рыбных промыслах Ап-



«МЕЧТАТЕЛИ»

Арт. Л. Свердлин в роли казаха Баиза. Сценарий и постановка Д. Марьяна

шеронского полуострова, где мне приходилось довольно часто встречаться и общаться с молодыми и старыми рыбаками-азербайджанцами. Образ Юсуфа (этот взгляд разделял также и создатель фильма Б. Барнет) я воспринимал с легкой иронией. Я смотрел на Юсуфа с улыбкой сочувствия.

Как режиссер, Барнет был полной противоположностью Марьяну. Сам хороший актер, Барнет не любит много разговаривать по поводу образа, рассказывать, обсуждать. Он действует методом чисто актерского показа. Показывает он чрезвычайно стремительно, темпераментно, по-настоящему увлекается; у него богатая фантазия, ему свойственны интуитивные счастливые находки. Он действием объясняет мысль и чувства образа.

Барнет сообщает актеру чувство человечности, хорошей обыденности, простоты. В его картинах нет ничего выспреннего, приподнятого на котурны, весь он «приземлен». Работа с такими различными режиссерами, как Барнет и Марьян, меня чрезвычайно обогатила.

Мечтатели и У самого синего моря были для меня как бы первыми эскизами — нужная и важная, но все же предварительная работа в кинематографии.

Хотелось создать большой содержательный образ, образ, несущий черты социального обобщения, типичности, глубины.

И образ этот пришел, хотя и не совсем так, как мечталось. Баиз и Юсуф — это благородные, добрые люди. Думал я, что и большой образ нового, третьего по счету фильма будет носителем таких же человеческих черт.

Но произошла новая встреча с режиссером Марьяном, и я был с головою поглощен работой над ролью японского шпиона Цоя в фильме На Дальнем Востоке.

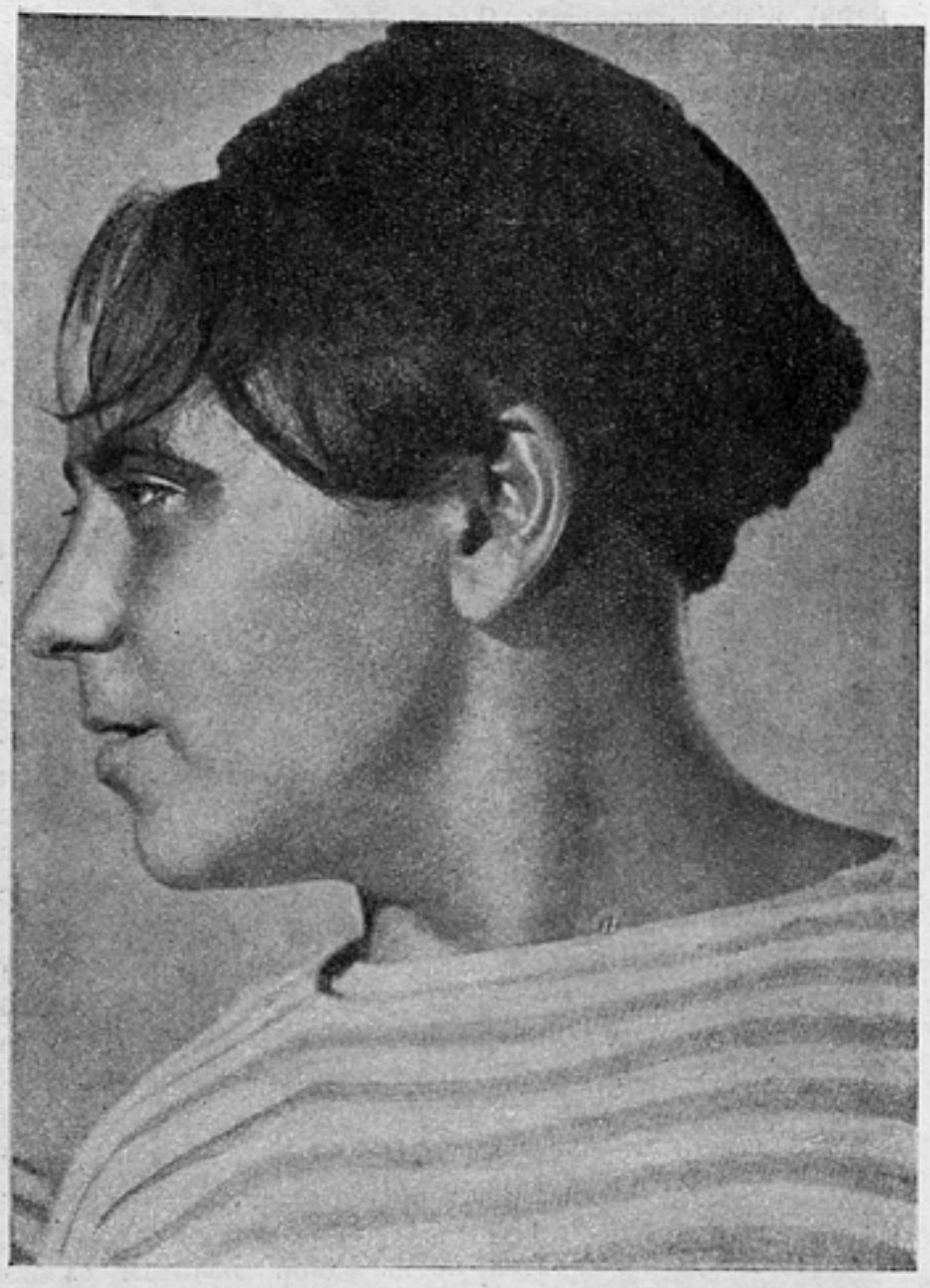
Я ни разу не был на Дальнем Востоке. О японцах, а тем более о самураях, никакого личного представления не имел.

К тому времени ни в театре, ни в кино образ японского шпиона еще не был показан. Требовалось создавать все сначала. Внешний облик — особенно в кино, где часто актер снимается крупным планом, — надо было сделать не резкими штрихами, а обрисовать двумя-тремя какими-то деталями. Я изобрел вставную челюсть, надевавшуюся на мои зубы. При помощи зубного техника тщательно подбирал к ней наиболее характерные зубы. Долго упражнялся с челюстью дома. Она сразу меняла выражение моего лица, придавая ему японские черты, но скрытые под китайскими усами, ибо я создавал тип мимикрирующего японца. Наблюдая за живущими в Москве китайцами, корейцами, я старался возможно глубже воспринять их характерные манеры, жесты, кивки головой, выражение глаз. Я старался почаще наблюдать различные состояния этих людей, например, смех, спор, злобу и т. д.

Но несравненно большую трудность представляло для меня раскрытие внутренней сущности японского шпиона. Эту внутреннюю сущность мне в известной степени удалось показать через внешние действия и поступки, подчеркивающие способность шпиона к маскировке. Например, в эпизоде «фанза» Цой встречается с диверсантом. При чтении переданного диверсантом письма Цой вынимает очки из щели дерева. Весь его облик меняется — он приобретает черты военной выправки.

Цой появляется среди членов экспедиции как бежавший из-под расстрела китайский партизан. Он оказывается фокусником. Товарищи из съемочной группы предлагали мне, чтобы я делал фокусы с лентами, шляпами, голубями — аксессуарами, типичными для китайского фокусника.

Но ведь Цой, спасаясь от казни, не мог взять с собой предметы, необходимые для фокусов. Значит, он должен был пользоваться тем, что нашел возле котла, вокруг которого расположилась экспедиция. Цой берет тарелку, прутик, картошку, все находящееся здесь же под руками. Картошка оказывается в кармане профессора. Общение с людьми во время фокусов сразу помогает Цою снискать к себе симпатии, завязать отношения, стать своим. Все это для шпиона Цоя очень важно.



«У САМОГО СИНЕГО МОРЯ»

Арт. Л. Свердлин в роли Юсуфа. Сценарий К. Минца. Режиссер засл. арт. респ. Б. Барнет

Вскоре после фильма на Дальнем Востоке произошла встреча с режиссерами братьями Васильевыми. Они предложили мне роль полковника Усижимы в фильме Волочаевские дни.

Усижима — как бы продолжение Цоя, но уже в совершенно новом качестве.

Основной задачей было показать Усижиму как сильного и опасного врага, как человека большой эрудиции и внешнего лоска, как человека не только умеющего в совершенстве пользоваться русским языком, но и достаточно начитанного, чтобы наизусть цитировать русских классиков. И при всем этом внешнем лоске Усижима вместе с тем человек чрезвычайно жестокий, хищный, способный спокойно и невозмутимо наблюдать горящее село и заживо погребенных в нем людей.

Тщательно изучая японские журналы, предоставленные мне братьями Васильевыми, я меньше всего интересовался мундирами японских офицеров, хотя это тоже было необходимо. Зато я пристально вглядывался в выражения их лиц, особенно в моменты официальных церемоний, в наклоны голов, в улыбки (если их можно назвать улыб-

ками), в положение рук. Я старался угадать по статичному снимку манеру походки. Я читал книги по Востоку. Одна из них, «Адмирал Макаров», описывающая японскую военщину, дала мне особенно много. Профессор-востоковед учил меня акценту, интонациям японской речи.

Помогла мне и случайная встреча в ленинградском ресторане «Астория». Я закончил обед и уже собирался уходить. В этот момент соседний столик занял японец интеллигентного вида. Я быстро заказал второй обед и долго сидел за столиком, тщательно рассматривая неизвестного японца. Я запоминал своеобразные жесты, мимику, манеру говорить, любезность, даже приторную ласковость, с которой японец обращался с официанткой. Слащавость, сдержанная насмешливость, самовлюбленность — вот что особенно остро врезалось в память от изучения этого ресторанного посетителя. Я приобрел здесь новое и проверял уже сделанное мною.

Во время дипломатических переговоров Усижима вспоминает, что он был в Петербурге. Называет имена русских писателей. Я предложил режиссуре, чтобы Усижима процитировал грибоедовское «Попутешествуешь, воротишься домой, и дым отечества нам сладок и приятен...» Мне казалось, что для японского воинствующего самурая эта цитата наиболее характерна. Мне было приятно, что режиссура разделила такое понимание образа.

Естественным было желание съемочного коллектива показать полковника Усижиму без мундира, в интимной обстановке. Так родилась у меня мысль о гейше. Усижима надевает японское кимоно, поет песенку гейши, самодовольно хохочет. Для придания Усижиме черт условной женственности я вспомнил японских актеров, исполнявших в театре «Кабуки» на его московских гастролях роли женщин.

Так, из разных красок, но из одной палитры создавался образ самурая — хищного и внешне любезного, вандала и шутника, человеконенавистника и сентиментального философа — образ опасного, сильного, коварного врага.

◇

Режиссер И. Савченко предложил мне роль командира красных партизан Чубенко в фильме Всадники. Я обрадовался этому предложению. Мне представлялась возможность создать образ украинца-большевика, безгранично преданного своей родине.

Роль показалась однотонной. Она содержала много слов, много состояний, много действия, но в ней было слишком мало индивидуальности, своеобразия.

Я стал на ходу дорисовывать Чубенко новыми красками, отсутствующими в сценарии и режиссерской экспозиции. Я полюбил этот образ и старался сообщить ему черты народного характера. Хотелось, чтобы через экран он вошел в сознание зрителей как былинный герой, как персонаж народного сказа.

С Савченко у нас происходили длинные споры. Мы пытались отвоевать друг у друга каждый метр пленки — режиссер для своей трактовки, актер для своей. Но вместе с тем нам всем искренно хотелось создать хороший фильм.

В картине образ Чубенко намечался как лиричный, согретый большой внутренней теплотой, обаятельный, наделенный юмором. Но режиссер отсек от фильма много таких элементов, которые всячески подчеркивали человеческие черты Чубенко. Во многих наших фильмах у советских героев отсутствует биография. Мне хотелось наделить Чубенко некоторыми типическими чертами, свойственными сыну народа, большевистскому командиру.

Гайдамаки убили у Чубенко жену, дочь и сына. Он вытирает глаза рукой, кладет ее на шашку, а его лошадь слизывает слезы с руки Чубенко. Это интимная сцена. Но этот эпизод не вошел в картину. Пример этот не единичен. Многое из того, что придавало индивидуальность образу Чубенко, так и не вошло в фильм.

Партизанский командир Чубенко стал беднее сердцем, однообразнее мыслями. И, мне кажется, Всадники стали фильмом о событиях, а не о людях, делавших их.

О КИНО, ТЕАТРЕ И ШТАМПЕ

Когда оглядываешься на свой пятилетний путь в кино, думаешь прежде всего о том, что и созданные образы и картины, в которых снимался, могли бы быть значительно лучше. С этими мыслями стараешься добраться до причин, вызвавших те или иные недостатки образов и картин.

Причины эти кроются прежде всего в том, что творческий процесс в кино проходит у нас пока еще очень неорганизованно. Почему актер, имеющий серьезное намерение сниматься в серьезном ответственном фильме, должен, например, страдать за то, что хозяйственники, снабженцы, администраторы не могли чего-то доставить на место съемки? Почему такие срывы должны отражаться на творчестве актера перед аппаратом? Работа в кино для актера неизмеримо более трудна, чем в театре.

Начнем с внешнего облика. В театре внешний облик актера — результат длительной работы над образом. В кино же все начинается с пробы. Вначале грим, костюм, потом уже работа над образом. Поэтому становится очень досадным в конце работы, что твой герой обладает не теми внешними данными, которые ярче всего подчеркнули бы его внутреннюю сущность.

Думается, что происходит это в результате бюрократического «засекречивания» от актера работы над созданием литературного, а порой и режиссерского сценария.

Когда я принимаюсь за новую работу в кино, я прежде всего интересуюсь произведением в целом и своей ролью в нем. Это моя неизменная установка. Я никогда не могу ограничиться только своим участком. Естественно, меня беспокоит судьба всей картины. Так, всегда требую, чтобы мне заранее сообщили, идут ли после моего монолога или диалога грозовые тучи или, наоборот, радостное солнечное утро с покрытыми росою цветами, с пением петухов...

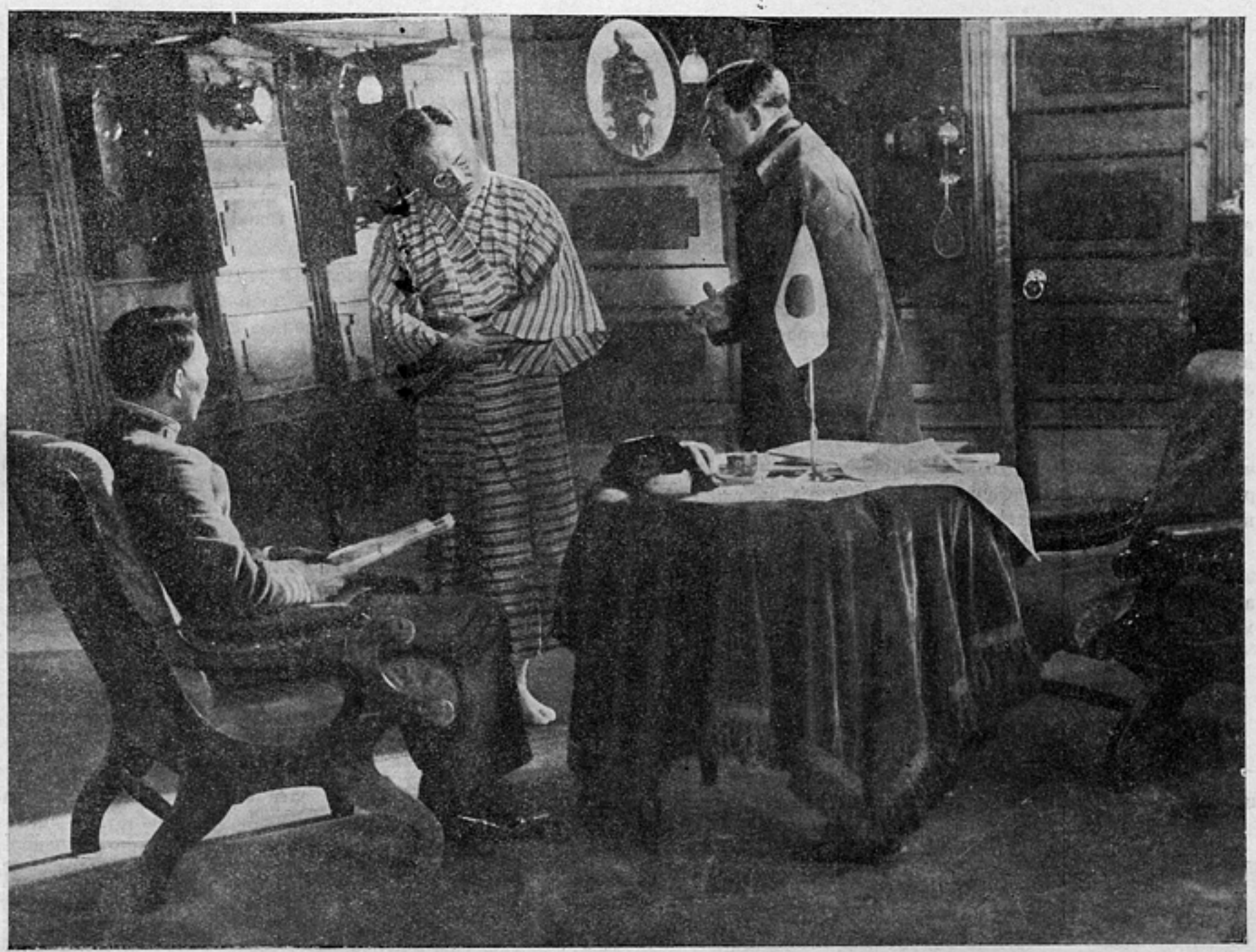
Знание контекста, в котором будет дан тот или иной кусок роли, определяет актерское состояние, наиболее верный ритм исполнения. Всегда необходимо знать, кто будут мои партнеры и как они мыслят себе контуры своих образов.

Настоящий режиссер, настоящий художник должен знать, интересоваться, прислушиваться к мнению актера.

Когда говорят, что «мы делаем роль на такого-то актера», нужно иметь в виду не внешние данные этого актера и, тем более, не сыгранные им роли, а какие-то определенные мысли самого актера о теме, о сценарии, об образе. Мне думается, что режиссер и сценарист, если у них четкие, ясные пожелания в отношении того или иного актера, должны привлекать его в качестве советчика, помощника.

К сожалению, у нас до сих пор плохо протекает творческая работа актера в кино.

В тот день, когда я в театре имени Вахтангова играю



«ВОЛОЧАЕВСКИЕ ДНИ»
Арт. Л. Свердлин в роли полковника Усижимы. Сценарий и постановка Г. и С. Васильевых

роль Сталина в спектакле «Человек с ружьем» я уже с утра начинаю готовиться к ней, хотя роль сыграна уже много раз. Днем, в другой пьесе, я репетирую не в полную силу. Два часа перед спектаклем отдыхаю, чтобы накопить достаточно внутренней энергии. В этот вечер меня смотрят 1200 человек. А в кино меня подчас волочат на грузовике, не дают времени ни поесть, ни попить, держат массу времени зря, физически и морально изматывают, хотя я снимаюсь «начисто», хотя меня будут смотреть не 1200 зрителей, а может быть все 170 000 000 зрителей Советского Союза.

Перед аппаратом актер всегда играет премьеру. Он должен быть весь собран. Он должен думать в этот момент только о картине, о своем образе. Его не покидает чувство ответственности художника перед многомиллионным зрителем.

И вот, играя премьеру, актер в кино не знает декораций, не знает времени, которым может располагать перед аппаратом, подчас не знает партнеров. Он должен все это угадывать.

Актер чувствует себя перед аппаратом как пограничник на посту. Он должен верно ориентироваться в любой момент, верно принять решение и безошибочно его осуществить.

В. И. Немирович-Данченко говорит: «Режиссер должен умереть в актере».

В отношении кино хочется сказать: «Съемочная группа должна умереть в актере».

А на деле часто бывает наоборот.

«Умирает» актер в суматошной атмосфере съемочного дня, он физически отходит на второй план. Часто он становится очевидцем, а иногда и невольным соучастником суетливой, хлопотливой организационно-административной работы.

На любом социалистическом предприятии заботятся о рабочем месте, подготовляют его.

В кино же актеры в большинстве случаев «уведомляются» работниками съемочных групп, что им придется работать в таких-то условиях вследствие таких-то «объективных» причин.

Актерам подчас негде гримироваться, негде одеваться, а их еще уговаривают:

— Студия работает еще не с полной нагрузкой. То ли еще будет...

Меня всегда очень удивляет, что лучшие комнаты студий заняты под... канцелярии.

Ведь кинематографисты отлично знают, что выбить актера из его творческого состояния может каждый пустяк. И все же никто не заботится о решительном изменении и улучшении обстановки актерской работы.

Совместно с режиссером проводим всю сцену на тишине. Вдруг подходит звукооператор и заявляет:

— Говорите громче. Запись не получается.

И для пущей важности добавит два-три экстравагантных термина.

Это дезориентирует актера. Удачно найденная психологическая краска как бы смывается, творческое состояние утеряно.

Идет съемка изображения. Актер разыгрался. Он взволнован. Взволнован и режиссер. Все окружающие довольны. И вдруг раздается бодрый возглас оператора:

— Пленка кончилась!

Из-за того, что до сих пор у нас еще очень неусовершенствована техника съемок, мы очень теряем на качестве актерского исполнения. Ведь нельзя же от актера, делающего семь-восемь дублей подряд, ожидать такого же состояния, как при первой съемке кадра!

Становится очень обидно, когда актер вынужден подчас подчиняться не художественным требованиям сценариста и режиссера, а главным образом хозяйственно-техническим обстоятельствам.

Меня всегда очень удивляет, что в студиях больше всего рады не тому, что творческий процесс идет хорошо, а тому, что съемка проходит организованно. А творческие моменты начинают играть второстепенную роль.

◇

Несколько слов о штампе.

Марьян и братья Васильевы сняли меня в ролях японцев. В их фильмах я играл отрицательные роли агрессора и шпиона. С тех пор мне часто звонят по телефону многие известные, а чаще безвестные кинематографисты, которые, захлебываясь, предлагают мне сняться в каких-то фильмах обязательно японцем, обязательно шпионом, обязательно диверсантом.

Наша советская кинематография — самая идейная, самая свежая, самая сильная в мире.

Откуда же, спрашивается, такой штампованный подход к актеру?

Совсем недавно пришел я в театр имени Вахтангова. Мне дали возможность играть роли Сталина и Буденного, роль Семена Котко в «Шел солдат с фронта». И никто не предлагает мне играть японцев, шпионов, диверсантов.

Я мечтаю играть в кино советских людей — русских, украинцев, грузин, белорусов. Мечтаю играть командиров, рабочих, колхозников, интеллигентов. Надо будет, сыграю и отрицательный образ. Снялся же я у В. Пудовкина в Минине и Пожарском в роли боярина Орлова. А это отрицательный персонаж.

Более всего должны мы избегать в нашем художественном кино актеров-масок, актеров-схем, плакатов, ярлычков.

Чем богаче, чем разнообразнее будет палитра каждого художника нашей страны, тем больше выиграют и социалистическое искусство и великий советский народ.

«МИНИН И ПОЖАРСКИЙ»

На фото справа: арт. Л. Свердлин в роли Орлова. Сценарий В. Шкловского. Режиссер В. Пудовкин

Историческая наука и киноискусство

Е. Вейсман

Историческая наука не сможет стать популярной, если она не будет пользоваться всеми доступными ей средствами для распространения исторических знаний. Для достижения этой цели в помощь исторической науке может и должно притти киноискусство. Такова тема этой статьи.

Замечательный теоретический труд «Краткий курс истории ВКП(б)» поднимает на новый еще более высокий уровень значение теории Маркса — Энгельса — Ленина. Он ставит, в частности, перед исторической наукой немало ответственных задач. Каждый историк должен внимательно изучить IV главу «Курса», имеющую особенное значение для исторической науки. Здесь содержательно, глубоко, с блестящим лаконизмом определены задачи применения диалектического метода в научно-исследовательской работе.

В IV главе «Курса» изложены основы марксистско-ленинской теории исторического процесса.

«...Наука об истории общества,—написано в «Курсе»,— несмотря на всю сложность явлений общественной жизни, может стать такой же точной наукой, как, скажем, биология, способной использовать законы развития общества для практического применения».

Советская историческая наука должна стать наукой точной и ясной.

Историк, изучая минувшее, добывая новые факты и обобщая их, должен эти знания распространять в массах. Наша историческая наука только тогда современна и сильна, когда она передает свои знания советскому народу, когда она вооружает народ этими знаниями.

Сталинский «Курс истории ВКП(б)» в связи с общими задачами исторической науки ставит перед нею еще одну, не менее важную задачу популяризации исторических знаний.

Достижения советской исторической науки бесспорны.

Преодолев «вульгарный социологизм», подвергнув серьезной и обстоятельной критике «теории» так называемой школы Покровского (см., например, сборник статей: «Против концепции М. Н. Покровского», 1938 г., Москва), разоблачая врагов, вредивших в области исторической науки — троцкистско-бухаринскую и буржуазно-националистическую агентуру фашизма, вскрывая фашистские фальсификации истории, советская историческая наука на основе марксистско-ленинской теории создала ряд ценных исторических исследований монографического характера, а также ряд пособий для высшей и средней школы. Академия наук СССР готовит к выпуску в свет семитомную «Историю народов СССР».

Достижения советской исторической науки способствуют популяризации исторических знаний. В печати за последние годы появилось немало брошюр популярно-массового характера. Они написаны главным образом на темы об «узловых» событиях истории нашей страны: «Ледовое побоище», «Нашествие Батыя», «Куликовская битва», «Битва при Грюнвальде» и т. д. Эти брошюры в общем выполняют задачи популяризации исторических знаний.

Но в этой области до сих пор почти ничего не сделала так называемая научно-техническая кинематография.

Несмотря на ряд постановлений партии и правительства о преподавании гражданской истории в средней и высшей школе, несмотря на постановления о кинофикации средней и высшей школы, где предусмотрено введение в занятия как необходимый их элемент учебного фильма, кинематография еще не создала ни одного учебно-исторического фильма. Однако не надо пояснять, что преподавание истории в средней и высшей школе не может обходиться без специальных учебно-исторических и научно-исторических фильмов.

Какими же должны быть эти специальные фильмы? Для того чтобы ответить на этот вопрос, начну с перечня тех средств, которыми располагает учитель, преподавая историю в средней школе.

Эти средства таковы: лекция, учебник (задание на дом), хрестоматия для школьного и внешкольного чтения. Иллюстративный материал, входящий или в учебник или издаваемый отдельно типографским путем: карты, карты-плакаты, карты-диаграммы, разного рода репродукции художественных произведений (картин, скульптур и т. д.); репродукции реалий (предметов материальной культуры). Демонстрация диапозитивов. Повторительная конференция. Наконец, экскурсия в музей.

Средства эти разнородны и разнообразны, но в руках педагога они, превращаясь в слитный комплекс, образуют, подчиняясь определенной методике, систему преподавания исторических знаний.

Однако учебно-исторический фильм может явиться для учителя более действенным средством-пособием, нежели многие из перечисленных. Такой фильм в процессе прохождения того или иного раздела курса истории может стать неким синтезом. Образовательные и эмоциональные особенности воздействия такого фильма на учащегося обладают широким диапазоном.

Вопрос о значении учебно-исторического фильма в средней школе, в частности как одного из «звеньев» урока и вообще занятий по истории — это, прежде всего, вопрос о наглядности, предметности преподавания.

Еще в 60-х годах прошлого века известный педагог К. Д. Ушинский, несмотря на консервативность многих его философских и политических взглядов, при всех недостатках его педагогической системы сочувственно высказывался — и не без оснований — о «предметности» обучения. «Ребенок мыслит формами, красками, звуками — ощущениями вообще; отсюда — необходимость для детей наглядного обучения на конкретных образах, непосредственно воспринимаемых ребенком» — писал К. Д. Ушинский.

Речь шла о преподавании при помощи наглядных пособий (картин и пр.), причем Ушинский одно время был поборником преподавания исключительно при помощи этих наглядных пособий. В то время такое предложение выражало собой недовольство системой схоластического преподавания и было прогрессивным. Теперь же мы, представляя себе ограниченность предложения К. Д. Ушинского, все же отводим должное место и наглядным посо-

биям в общей сумме наших педагогических средств. Но вопрос о наглядности преподавания, в частности истории, — точнее, о месте и роли в нем конкретно-чувственного образа — и до сих пор нельзя считать определенным окончательно.

И после Ушинского дореволюционная официальная (вполне реакционная) и буржуазно-либеральная педагогика неоднократно пыталась как-то решить вопросы о методах наглядного преподавания — о картине, об иллюстрации в учебнике и хрестоматии, о плакате, наконец, о диапозитивах в волшебном фонаре, так как кино в те времена еще не получало ни широкого распространения ни всеобщего признания.

Преподавание истории в дореволюционной русской средней школе довольно широко пользовалось иллюстрацией: учебники истории, начиная от реакционных учебников Иловайского, умело иллюстрировались; в средних учебных заведениях на стенах—в классах, коридорах и залах — нередко развешивались картинки на сюжеты из истории русского народа, понятно, в монархическом их истолковании.

Различные исторические хрестоматии: Сиповского, Нечволодова и многих других авторов были обильно иллюстрированы. Даже работа буржуазного украинского националиста проф. М. Грушевского была названа: «Иллюстрированная история Украины» и содержала в себе 387 рисунков (СПБ, 1913 год, изд. «Просвещение»).

Дореволюционная школа ставила также вопрос (и пыталась решать его, но без каких-либо успехов) о присоединении к преподаванию истории художественной литературы, о подсобной функции истории русской литературы в ее важнейших памятниках (текстах и иконографических материалах)—для иллюстрации соответствующих разделов школьного курса истории. Однако эти попытки, как правило, не шли далее развешивания картинок, изредка — демонстрации диапозитивов при помощи волшебного фонаря.

Появление и развитие киноискусства этот вопрос о наглядности в системе преподавания в средней школе ставит по-новому.

Поскольку здесь говорится о преподавании в средней школе исторической науки и о возможностях ее школьной, а также и внешкольной популяризации средствами кино, в дальнейшем речь будет итти только об учебно-историческом и научно-историческом фильмах. В стороне сознательно оставляется важный вопрос об образовательном значении игровых так называемых художественных фильмов на исторические сюжеты.

Художественные исторические фильмы в какой-то степени выполняют и образовательную функцию, но они не могут иметь решающего значения как средство преподавания истории.

Выразительные средства кино — самого, так сказать, синтетического искусства — весьма разнообразны и значительны. Киноискусство на современной стадии его развития может ввести в учебно-исторический фильм много элементов (средств) преподавания: диктор (голос учителя), звук, музыка, песня — как иллюстрация; изображение (разными планами — натура) мест, где происходили те или иные исторические события; изображение документов, реалий (предметов материальной культуры); репродукция изображений (карт, портретов, картин, гравюр, миниатюр из летописей и лицевых сводов; грамот, актов и т. д.).

Все это может изображаться не только в статике, но и в движении (при помощи нормальной последовательной демонстрации снятых кинокадров; при помощи дорисовки и мультипликации; посредством кинематографически произведенного палеографического анализа документов и т. д.).

Наконец, в учебно-исторический фильм могут быть вводимы игровые инсценировки (с участием актеров) тех или иных событий, являющихся объектом изучения в соответствующем разделе курса истории.

Понятно, учебно-исторический фильм никогда не сможет заменить учителя. Фильм — как бы он хорош с научной, методической и художественной стороны ни был — не может ответить на вопрос ученика, заданный «во время урока» (демонстрации фильма); фильм не может осуществить живого и широкого общения учителя с учеником, которое происходит не только на одном уроке, но последовательно во все время прохождения учебного курса.

Учебно-исторический фильм, будучи в состоянии дать многое ученику, никогда не сможет заменить учителя, да и нелепо было бы предъявлять к фильму такие требования.

◇

У нас еще нет учебно-исторических фильмов, но есть написанные сценарии для их постановки. Основываясь на этом еще очень небольшом опыте историко-методологической, методической и сценарной работ, все же можно уже сделать несколько выводов о перспективах создания учебно-исторического фильма для средней школы и массового зрителя.

Полнометражный учебно-исторический фильм (1800 — 2000 метров) может охватить при содержательно краткой разработке предназначенного для съемки сценария целый исторический этап. Например в сценарии «Киевское государство» изображение политической истории Киевской Руси, начинаясь от VII века, заканчивается событиями до XII века включительно, т. е. распадом Киевского государства, выделившего из своей орбиты новые государственные образования и самое большое из них — Московское княжество.

В сценарии «Образование русского национального государства» «действие» начинается с образования в XIII веке русских княжеств Галицко-Волынского, Владимиро-Суздальского и Новгородской земли и доводит освещение этого периода истории нашей страны до укрепления русского национального государства, т. е. почти до времени Ивана IV (Грозного).

Таким образом, диапазон полнометражного учебно-исторического фильма весьма широк. Понятно, что такой фильм не может входить в объяснение всех подробностей истории. Он освещает важнейшие события в их органической связи с соответствующими определениями характера изображаемого времени и широкими выводами. Вместе с этим — фильм и конкретен. Он насыщен той «предметностью», которой нередко так нехватает в нашей средней школе.

Такой учебно-исторический фильм может дать возможность ученику не только умозрительным путем понять минувшее, но и у в и д е т ь его, у с л ы ш а т ь его отзвуки, прислушиваясь к «походке истории».

Следует заметить, что учебно-исторический фильм, например, о Киевском государстве при «наложении» с соответствующим разделом учебника для средней школы с ним «совпасть» никогда не может по следующим причинам. Во-первых, средства кинематографической выразительности в их сочетании в учебно-историческом фильме весьма отличны от средств печатного слова, к которому иногда присоединяется неподвижная картинка. Во-вторых, обще-

известно, что содержание фильма влияет на его форму, а форма — на его содержание. Но метраж фильма, т. е. заранее определенное количество метров пленки, на которой должен быть снят фильм, лимитируется тем количеством времени, в течение которого фильм должен демонстрироваться на экране (1800 метров — около 1½ часов). Метраж определяет форму, и это влияет на размер, емкость фильма, т. е. и на его содержание.

Поэтому учебно-исторический фильм по смыслу и «уже» и «шире» соответствующего ему по теме раздела учебника истории. Такой фильм служит дополнением к курсу истории во время его прохождения в школе. Фильм может явиться и «повторительным уроком», если соответствующий раздел курса или весь курс уже пройдены.

Но учебно-исторический фильм может жить и самостоятельной жизнью, если он будет сделан в особом, втором варианте — уже не учебно-школьном, а учебно-массовом для широкого зрителя — с менее строгими учебно-методическими задачами (не предполагающими последовательности занятий), с бо́льшим количеством игровых, художественных, драматизированных инсценировок.

По поводу художественных инсценировок в учебно-историческом фильме существует ряд скептических мнений. Некоторые педагоги — сторонники «чистой науки» в системе школьного образования — не могут и допустить мысли о том, чтобы в их сферу вторгалось киноискусство, да еще вдобавок с инсценировками.

Некоторые кинематографисты, предполагая, что научное или учебное кино (фильм) должно быть основано только на документе, также высказываются «принципиально» против художественных инсценировок в учебно-историческом фильме.

В основе этих мнений (в общем, немногочисленных) лежит неверное представление о природе научного и образного мышления.

Научная, теоретическая мысль не может быть отделима от художественного творчества. Между понятием и образом нет пропасти. Но различие между учебно-историческим и художественно-историческим фильмами, понятно, существует.

Еще Аристотель в «Поэтике» писал: «Задача поэта говорить не о происшедшем, а о том, что м о г л о б ы случиться, о возможном по вероятности или по необходимости».

Как нетрудно отыскать это «возможное», но не «случившееся» в художественно-исторических фильмах, например, в А л е к с а н д р е Н е в с к о м или в П е т р е I! Там мы находим это «возможное», не бывшее в истории, но существующее, живущее в фильме, и за редкими исключениями не упрекаем авторов фильмов.

Но в фильме учебно-историческом в е р о я т н о с т и или даже о т н о с и т е л ь н о й д о с т о в е р н о с т и всегда следует предпочитать и с т о р и ч е с к у ю т о ч н о с т ь.

Учебно-исторический фильм исходит из фактов и, обращаясь только к фактам, делает свои выводы.

Вот почему инсценировки учебно-исторического фильма, т. е. драматизированные эпизоды на исторические темы, создаваемые силами режиссера и актеров, должны быть основаны на строго проверенных научных данных.

Полнометражный учебно-исторический фильм на основные исторические темы не может обойтись без художественных инсценировок, но место для вымысла в них очень ограничено. Места для него здесь не более, чем для историка, который благодаря разрозненным фактам, добытым наукой, воспроизводит целую картину минувшего. Такая «дивинация», допустимая в исторической науке, допустима и в киноискусстве, создающем учебно-исторический фильм. Далее, инсценировка в учебно-историческом фильме занимает подчиненное положение по отношению к «понятийному ходу мышления» в сюжете фильма (диктор + + надпись + карта, схема, диаграмма — «ведущие действие» и обобщающие отдельные факты и явления).

Учебно-исторический фильм имеет и свои принципы построения «сюжета», не сходные с каноническими принципами, пригодными для построения сюжета художественного фильма.

Количество инсценировок и метраж каждой из них подчиняется особой «дозировке», и в учебно-историческом фильме инсценировки не должны становиться преобладающим элементом. Так устраняется опасность превращения учебно-исторического фильма в драматизированную историческую хронику — некое жалкое подобие художественно-исторического фильма.

Что же представляет собой инсценировка?

За неимением других примеров позволю себе привести отрывок из моего сценария О б р а з о в а н и е р у с с к о г о н а ц и о н а л ь н о г о г о с у д а р с т в а.

В данном отрывке (п р и м е р и н с ц е н и р о в к и) изображаются изменнические действия правящей в Великом Новгороде боярской группы во главе с Марфой Борецкой и разрыв Великого Новгорода с Москвой, окончившийся, как известно, военным поражением Новгорода и присоединением его к централизованному русскому государству.

Н а д п и с ь: В 1470 году Новгородом правила семья Борецких. Крупнейшей политической фигурой была Марфа Борецкая, вдова новгородского посадника, вокруг которой группировалась сильная партия сторонников Литвы.

ИНСЦЕНИРОВКА

Палата в новгородском доме Борецких на Рогатице. За длинным столом, накрытым темным сукном, сидят посадник Димитрий Борецкий с братом Федором, немного поодаль — их мать Марфа Борецкая и епископ Феофил Новгородский. Рядом с ним стоит один из богатых новгородских бояр.

Вечерний звон церковных колоколов.

На изразцовой печи стоят венецианские кубки, в простенках висят зеркала, лавки устланы заморскими сукнами. Стоят на столе часы немецкой работы.

Напротив новгородцев в кресле сидит посол князя Ивана III дьяк Степан Бородатый.

Дьяк вынимает из-за пазухи свиток, не торопясь разворачивает его и, поглядывая на новгородцев, говорит:

— Великому моему князю Ивану ведомо стало, что продались вы, новгородцы, королю литовскому...

— Врешь! — крикнула послу Марфа Борецкая.

Спокойно читает дьяк:

— «Пойдет великий князь московский на Великий Новгород, или сын его, или брат, или которую землю поднимет на Великий Новгород — королю садиться на коня за Новгород... Король не будет давать веры холопам и черным людям, буде они с жалобой пойдут на господ и бояр...»

Гневно сворачивает московский посол свиток и договаривает:

— И подписи на договоре сем стоят ваши, воровские — господин Великий Новгород!

Вскакивает с кресла Марфа Борецкая:

— Не хотим быть вотчиной московского князя!

Вскакивает с лавки новгородский епископ Феофил, ударяет посохом о пол:

— Мы — люди вольные!

Степенно встает с кресла московский посол и отвечает новгородцам:

— Стали вы холопами Литвы. Волны бьют о камни и ничего камням сотворить не могут, а сами разбиваются в пену. Так будет и с вами, новгородцы.

Выходит посол из палаты и хлопает дверью. Молчание.

Дрожат руки у посадника Димитрия Борецкого. Он говорит:

— Это — война с Москвой...

Истово крестится на образа Марфа Борецкая. Она подходит к сыну Димитрию, кладет ему руку на плечо и говорит:

— Готовь новгородцев к бою с Москвой! Посылай гонцов в Литву.

Подходит к Федору Борецкому боярин, в тревоге вертит пуговицу на своем кафтане и шепчет ему:

— Скоро земля от крови дымиться будет... Сильна Москва, измены не прощает...

◇

В кинематографии еще не было серьезного опыта постановки учебно-исторических фильмов. Поэтому среди работников кинематографии пока еще нет твердого мнения об этом новом и необходимом виде кинематографического производства.

Несомненно, что научно-техническая кинематография далеко еще не использовала своих возможностей — ни тематически, ни производственно.

Научившись снимать натуру, оживлять статичные кадры, применять мультипликат, некоторые кинорежиссеры, работающие в области научно-технической кинематографии, резко отделяют методы своей работы от методов работы над художественным фильмом, как будто бы от научно-технической и учебной кинематографии не требуется художественности и в узком и в самом широком смысле этого понятия! Этим самым, сами того не ведая, некоторые кинематографисты создают неверное предположение о «второстепенном значении» научно-технической кинематографии, о том, что она по сравнению с художественной (игровой) кинематографией неполноценна.

Известно, в частности, что в научно-технической кинематографии находится ряд режиссеров, пробовавших свои силы в художественной кинематографии, но не нашедших там применения своим силам — и не по вине художественной кинематографии. Почему же, однако, импульсы досады и «разочарования», имеющиеся у некоторых таких товарищей, должны способствовать созданию «теории» «самостоятельных», «логических» методов работы научно-технической и учебной кинематографии?

Но даже и помимо этого обстоятельства в среде кинематографистов, работающих в области научно-технической кинематографии, бытует своеобразная «теория предела». Кое-где она проводится и на практике.

Несомненно, научно-техническая и учебная кинематография имеет свои методы, ей одной свойственные, но выбрасывать художественные инсценировки (игровые, с актерами) из своего арсенала она не имеет права, тем более, что инсценировки в научные и учебные фильмы вводятся изредка как исключение из общего правила.

Однако работу с актером некоторые режиссеры считают находящейся «за пределами» научно-технической и учебной кинематографии.

«Наука — не искусство», — говорят эти предельщики,— между ними находится глубокий водораздел.

«Тезис» этот ими развивается, примерно, так:

«Если наука оперирует понятием, а искусство образом, то, следовательно, нашей отрасли кинематографии чужд образ и близко понятие. Поэтому мы против введения инсценировок в некоторые наши работы».

Расчленение понятия и образа — прием, давно известный из философии. Это — действие механическое. Но надо заметить, предельщики, работающие в научной и технической кинематографии, рассуждают не всегда так примитивно.

Если с ними побеседовать подробнее, то окажется, что они являются сторонниками образности, оживляющей склеиваемые некоторыми из них диапозитивы (и выдаваемые несмотря на это за фильмы, за произведения кинематографические!). Но образность как понятие они представляют себе ограничительно. Такие кинематографисты считают приемлемым в своей работе образ, данный извне, а не созданный от начала и до конца средствами киноискусства.

Понятно, например, что совокупность снятого на пленку документа, натурного кадра, песни на звуковой дорожке, иллюстрирующей изобразительные кадры фильма, может создать монтажную «фразу», не лишенную и образности. Но в такой «кинофразе», если она сложилась только из указанных выше элементов и входит в состав учебно-исторического фильма, образность еще не достигает своего «зенита», своего полнокровного развития и завершения.

Надо учитывать, что, во-первых, в научно-технической и учебной кинематографии могут быть несколько категорий образа и, во-вторых, в фильме образ может стадиально изменяться.

В понятие кинообраза как его виды входят: образ-документ, образ-натура (например, пейзаж), образ-реалия (предмет материальной культуры).

Но все эти образы — данные извне. Они «лежат на поверхности», в них самих, уже «готовых» до появления в пределах киноискусства, нет «внутреннего движения», каждый из этих образов в отдельности еще не обладает силой большого эмоционального воздействия на зрителя.

Эти образы, сочетаясь монтажно, образуют собой комплексы понятий и образов, и это — уже богатый арсенал для съемки научного или учебного фильма. Но за пределами этого арсенала нельзя оставлять образы создаваемые, образы-персонажи (актеры в драматизированных инсценировках).

Только в органическом соединении образов, данных извне, сочетаемых монтажно с образами, создаваемыми посредством инсценировок, в неотрывном движении мысли теоретической и работы художественной создается комплекс понятий и образов, взаимно влияющих друг на друга и могущих быть иначе названными учебно-историческим фильмом.

Некоторые кинематографисты этого понять пока не могут. Они называют себя «документалистами» в научно-технической и учебной кинематографии, забывая о механистической ограниченности «теорий» «школы» документалистов в кино, давно оказавшейся несостоятельной. Сейчас в научно-технической кинематографии былой «документализм» в вопросе о создании учебно-исторического фильма, (а может быть и не только учебно-исторического фильма), как видно, приобретает новое выражение некоей «теории предела».

Разбирая вопрос о перспективах создания учебно-исторического фильма, считаю необходимым вновь заметить: в учебно-историческом фильме драматизированные инсценировки должны быть исторически точными. От них может исходить только «слабое сияние вымысла», но и этот художественный вымысел должен быть основан на строго проверенном историческом материале.

Эти инсценировки должны быть драматизированы средствами киноискусства без архаизации и модернизации, без каких бы то ни было стилизаторских ухищрений. Учебно-исторический фильм во всех его частях должен создаваться методом социалистического реализма.

Поэтому-то в инсценировках такого фильма не должно быть и театрализации дурного вкуса или так называемой «оперности» («ходульность» актерской игры, внешние эффекты костюмов и бутафории, отрицательно влияющие на смысл исторического сюжета).

Некоторые кинематографисты, придерживающиеся до сих пор описанной выше «теории предела», объявляют «диапозитивность», т. е. относительную неподвижность и однообразие фильма, противодействующей развитию научно-технического и учебного фильма. Правильно подмечая опасность «диапозитивности», эти товарищи в конечном итоге в практике своей работы приходят именно к «диапозитивности».

Возможно ли, например, снять учебно-исторический фильм без инсценировок? Возможно. Но это будет, пожалуй, уныло-однообразный фильм, составленный из карт, фотографий предметов русского быта, нескольких натурных съемок архитектурных памятников и нескольких репродукций более или менее известных гравюр и картин исторического содержания.

Это будет не кинематограф, а «однолинейная экспозиция» на пленке предметов музейного значения.

Короче, это будут более или менее добросовестные снятые музейные экспонаты, вытянутые в один ряд на пленке.

Вот к этой-то «линейности» музейной экспозиции, где все неподвижно, где карты безмолвно висят на стенах, где боевые мечи лежат в стеклянных ящиках, где стоят окаменевшие макеты безлюдных крепостей, неизбежно и будут приходить предельщики.

Из этого не следует, что музейная экспозиция в музеях — плоха или что исторические музеи отжили свое время. Но кинематограф может показывать все это иначе, на ином уровне художественной изобразительности — не в статике, а в движении — более живо и более интересно. О занимательности учебного фильма думают вообще немного, но даже и в науке предмет должен излагаться не только исторически верно, но и занимательно.

Учебно-историческому фильму предстоит большое будущее. Он должен ориентироваться и на эмоциональную сферу восприятия зрителя. Съемочные и монтажные возможности киноискусства, инсценировки, музыка, цвет — какие это сильные средства для умелого обучения советской молодежи одной из самых увлекательных наук — истории!

◇

В каждом учебно-историческом фильме, снимаемом на «узловые» темы истории нашей страны, будут находиться несколько взаимосвязанных «комплексов» (или разделов). Историю политическую нельзя отделять от истории экономики или культуры. Но я сейчас условно «выделю» раздел культуры, для того чтобы наглядней показать, какие благодарные задачи стоят и здесь перед историком-консультантом, сценаристом, режиссером и актерами, создающими весь учебно-исторический фильм и, в частности, этот его раздел.

Каким методом, какими образами можно было бы кинематографически показать состояние и развитие культуры нашей страны, например, во время Ивана Грозного?

С чего начать эту тему в учебно-историческом фильме?

Не так давно один кинокритик в рецензии о фильме Петр I противопоставил Петра I Ивану Грозному, причем историческую роль Ивана Грозного истолковал, следуя русской дворянско-буржуазной исторической науке, как некое явление психиатрического порядка («правил жестоко, по прихоти» и пр.).

Неверное, антиисторическое утверждение

Но политический смысл правления Ивана IV и, в частности, смысл явлений тогдашней русской культуры не будет нам вполне понятен, если мы не вспомним статью Ф. Энгельса: «О разложении феодализма и развитии буржуазии (Карл Маркс и Фридрих Энгельс, Соч., том. XVI, часть 1-я, стр. 445). Ф. Энгельс писал: «Королевская власть (das Königtum) была прогрессивным элементом, — это совершенно очевидно. Она была представительницей порядка в беспорядке, представительницей образующейся нации в противоположность раздроблению на бунтующие вассальные государства. Все революционные элементы, которые образовывались под поверхностью феодализма, тяготели к королевской власти, точно так же, как королевская власть тяготела к ним...»

Если мы вспомним, что Иван IV энергично продолжал дело московских князей — своих предшественников — и стремился всемерно укреплять русское централизованное государство, то станет понятным, что слова Ф. Энгельса применимы и ко времени Ивана Грозного.

Он разгромил боярское крупное вотчинное землевладение, и создание опричины даже со всеми ее крайностями в общем до определенного времени способствовало укреплению русского централизованного государства и его борьбе с феодальными элементами, с потомками удельных князей.

Значит ли это, что реформы Ивана IV были прогрессивными?

Несомненно. Тогда, в частности, становится понятным, почему князь Андрей Курбский изменил русскому государству и русскому народу и в 1564 году перебежал в Польшу. Кстати—баллада гр. Ал. Толстого «Василий Шибанов» прославляла Курбского как эмигранта и его слугу Шибанова как верного князю холопа. Алексеем Толстым, когда он писал эту балладу, руководили и его личные, дворянско-феодальные взгляды («фронда»), и, безусловно, русская реакционная историческая «школа».

В свете тезиса о прогрессивности реформ Ивана IV весьма рельефными становятся некоторые явления тогдашней русской культуры. Вглядываясь в них, мы видим, с одной стороны, весь строй церковно-схоластической «образованности» XVI века, строй по существу феодально-крепостнический, застывший, реакционный.

Некоторые обличительные сочинения Максима Грека, постановления самого Стоглавого собора уже дают нам яркую и неприглядную картину состояния тогдашней начетнической «культуры».

С другой стороны, налицо замечательный культурный факт того же времени — основание и кратковременная деятельность первой русской типографии, созданной вдохновением и трудами первого русского печатника — Ивана Федорова.

Дьякон одной из московских церквей Иван Федоров по приказу Ивана IV в 1563 году основал первую в России типографию. Пять лет печатал в Москве книги Иван Федоров вместе со своим помощником Петром Тимофеевым (Мстиславцем), но в 1568 году их типография, как известно, была разгромлена и сожжена монахами — «справщиками» рукописных книг.

Иван Федоров, опасаясь расправы над собой, вынужден был в 1568 году бежать в Польшу.

Смысл этой драматической истории заключается не только в том, что первая русская типография начала успешно вытеснять церковные рукописные книги, что это уничтожение типографии было совершено монахами-«конкурентами». Надо помнить, что монахи-«справщики» были инспирированы реакционно настроенным высшим духовенством и боярами, боровшимися с Иваном IV, с его политикой укрепления «самовластия», в частности при помощи печатного слова. У самой типографии Ивана Федорова столкнулись два противоборствующих начала — государственное, тогда прогрессивное, и клерикально-боярское, реакционное. Один из ростков новой культуры был вырван реакционерами из родной земли, правда, не на долгое время.

Этот пример приведен здесь, чтобы показать затем, как определенное историческое отношение к минувшим событиям может влиять и на художественную работу, на создание определенной композиции учебно-исторического фильма и его сюжетных ситуаций.

Описанный эпизод с первой русской типографией в учебно-историческом фильме может быть показан двояко:

1) Надпись, снимок с памятника Ивану Федорову в Москве, вид московского «Печатного Двора» 1563—1568 гг. (макет, опыт реконструкции); дикторский текст о побеге Ивана Федорова, фотоснимок с книги, им напечатанной — вот пожалуй и все.

2) Но этот же эпизод из истории русской культуры может быть показан со включением одной-двух небольших художественных инсценировок; ко всем элементам, указанным выше, присоединяются две сцены (инсценировки);

беседа Ивана Грозного с Иваном Федоровым — царь поручает печатнику создать типографию;

работа Ивана Федорова в типографии и ее разгром.

Вряд ли надо доказывать, что образовательное и эмоциональное значение этого эпизода во втором варианте несомненно увеличивается.

Остается только добавить: инсценировка в учебно-историческом фильме, помимо того, что она наглядно и реалистически воскрешает минувшие события, одновременно реконструирует и предметы материальной культуры. То, что требует вне инсценировки долгого линейного показа на пленке, «незаметно» входит в инсценировку (например, печатный станок Ивана Федорова, напечатанные им книги, подробности быта XVI века—одежда и пр.).

Наряду с работой над созданием учебно-исторического фильма уже теперь следует подумать о фильме научно-историческом, как пособии для высшей школы.

Кинематография может оказать содействие исторической науке и ее вспомогательным дисциплинам: археологии, палеографии, нумизматике, сфрагистике и пр.

Киноаппарат может стать спутником какой-либо археологической экспедиции, и тогда в числе результатов ее работы может быть и специальный фильм—отчет научного значения.

Научно-исторический фильм может дать представление студентам не только о конкретной археологической экспедиции. Он может быть построен так, чтобы служить пособием к изучению того или другого раздела курса археологии.

Наконец, фильм (может быть, короткометражный) в состоянии проанализировать какой-либо выдающийся памятник древности с использованием многообразных видов киносъемки (макро-и микросъемка и пр.).

В области палеографии, например, славяно-русской, кино также может оказать существенную помощь. Специальный научно-исторический фильм может, скажем, объяснить историю славянского письма, наглядно показать учащемуся переходы букв греческого алфавита в глаголицу и кирилицу, в устав, полуустав и скоропись.

Научно-исторический фильм может освещать и отдельные вопросы монографического характера, разрабатываемые палеографией.

Точно так же в тематику научно-исторического фильма может войти ряд вопросов, связанных с нумизматикой, сфрагистикой и пр.

Мы еще не можем точно определить всех возможностей учебной и научной кинематографии, призванной служить исторической науке и популяризации исторических знаний. Эти возможности весьма широки, но для того, чтобы эти возможности определить, требуется организация специальной исследовательской работы.

Тематика учебно-исторического и научного фильмов (с вариантами для массового зрителя), методология и методика производства такого рода фильмов применительно к требованиям средней и высшей школы, экспериментальная работа со звуком, цветом и инсценировками в таких фильмах — вот самый краткий перечень задач этой исследовательской деятельности.

Школьный отдел Наркомпроса, правда, занимается некоторыми из этих вопросов, составляет планы производства учебно-исторических фильмов, «увязывает» эти планы с киноорганизациями... но этой работе Наркомпросу должны оказывать систематическую помощь и поддержку научные организации и квалифицированные работники киноискусства.

Дело постановки учебно-исторических фильмов совсем еще недавно тронулось с места. Много в нем еще недочетов, робости, бюрократизма и попыток избавиться от ответственных решений.

Порядок взаимоотношений Наркомпроса и Комитета по делам кинематографии при СНК СССР налажен пока еще плохо.

Этому делу должно быть придано верное направление.

Но все эти недочеты легко устранятся, если в создании учебно-исторических и научно-исторических фильмов примут участие Институт истории Академии наук СССР (по разделу фильмов на темы гражданской истории) и Институт Маркса — Энгельса — Ленина (по разделу фильмов на темы историко-партийные), Наркомпрос и Комитет по делам кинематографии. Из представителей этих организаций должен быть создан научный и организационный центр, способный верно, оперативно и авторитетно руководить этим делом большой политической важности.

Только тогда преподавание истории и популяризация исторических знаний будут расширены средствами киноискусства.

Тогда, действительно, наши историческая наука и киноискусство, соединяясь на этом поприще работы, будут в полной мере служить народному образованию.

НОВЫЕ КИНОИНСЦЕНИРОВКИ

Известный американский режиссер Вильям Дитерле ставит фильм Горбун собора Парижской богоматери по роману Виктора Гюго. Роль Квазимодо будет играть Чарльз Лаутон, Фебуса — Дуглас Фербенкс младший.

По мотивам повести «Тарас Бульба» одна английская кинофирма выпустила фильм Непокорный сын (постановка Адриана Брунеля). Рецензент английского журнала «Фильм Уикли» отмечает, что постановка весьма неудачна (должно быть очередная «развесистая клюква»). «По-видимому, только русский постановщик может должным образом воссоздать гоголевские красочные картины жизни казаков» — заканчивается рецензия журнала.

Свет погас называется новый фильм, над которым работают студии Парамоунт. В основу фильма положена известная одноименная повесть Редьярда Киплинга. В главной роли — артист Рональд Кольман.

Три мушкетера и Железная маска — два новых американских фильма по мотивам романов Александра Дюма-отца.

В музыкальной комедии Три мушкетера, выпущенной кинокомпанией «Твэнтис Сентюри-Фокс», кроме д'Артаньяна и трех мушкетеров, значительную роль играют три лакея, которых изображают известные комики братья Ритц.

В Железной маске актер Луис Хэйуорд исполняет одновременно две роли: короля Людовика и его брата-близнеца.

Звуковой фильм Дело Тома Муни, мужественного революционера, просидевшего свыше двадцати лет в американских тюрьмах, выпускается на американские экраны. В картине документально показаны процессы, многочисленные судебные заседания, выступления свидетелей и т. д.

Фильму предшествует вступительная речь крупнейшего американского писателя Теодора Драйзера.

Для демонстрации на Нью-Йоркской выставке известный американский постановщик Сесиль де-Милль создал своеобразный фильм. Этот фильм — Страна свободы — отображает различные моменты истории Америки и составлен из кадров старых фильмов. Самый старый фильм, использованный Сесиль де-Миллем, — Америка, поставленный Давидом Гриффитом в 1914 году.

В фильме Страна свободы смонтированы кадры больше чем из ста старых фильмов; сюда включены отрывки из таких картин, как Техасцы, Симмарон, Крытый фургон для показа (разумеется, идеализированного) жизни американских пионеров-переселенцев; Хижина дяди Тома, Рождение нации — отображают гражданскую войну в США, Большой парад — мировую войну.

В фильме Страна свободы участвуют 128 прежних и современных «кинозвезд».

Американские и английские кинокритики отмечают, что Сесиль де-Милю удалось создать настолько связное повествование, что лишь немногие зрители могут догадаться, что перед ними компиляция..

Под названием Багдадский вор снимается новый фильм, не имеющий ничего общего с широко известным немым фильмом. Новый Багдадский вор построен целиком по мотивам арабских сказок «Тысяча и одна ночь». Его постановщик кинорежиссер Александр Корда не намерен строить картину на акробатических трюках, как это было раньше, а стремится передать фантастику сказки путем использования технических трюков в разнообразнейших способах передвижения. Зрители фильма увидят летающего коня, который переносит принца из одного города в другой; конь дан принцу злым волшебником (его играет Конрад Вейдт); сам Багдадский вор (его играет Сабу) пользуется для передвижения волшебным ковром и т. д.

Любопытные данные о первом публичном киносеансе, который состоялся 28 декабря 1895 года в Париже в помещении Гран кафе при активном участии изобретателя кинематографического аппарата приводит парижская газета «Се Суэр».

Входная плата была установлена в один франк и первая выручка достигла 33 франков. Сеансы длились 20 минут, в каждом сеансе демонстрировалось 10 фильмов. Самые длинные фильмы содержали от 10 до 15 метров.

Известная киноактриса Грета Гарбо и прославленный дирижер Леопольд Стоковский намереваются, сообщает журнал «Фильм уикли», снять кинофильм по опере Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда».

„ПРАВИЛО ИГРЫ" ЖАНА РЕНУАРА

Во французских кинотеатрах демонстрируется новый фильм Жана Ренуара Правило игры. В главных ролях — выдающиеся киноактеры Франции: Нора Грегор, Каретт, Полетт и сам Жан Ренуар. Последний, по словам французской печати, в трудной роли Октава проявляет большое актерское дарование.

В большой рецензии в журнале «Регар» говорится «Невозможно рассказать подробно все интриги, развертывающиеся в Правиле игры, достаточно лишь отметить, что та же первоначальная идея легла и в основу пьесы «Капризы Марианны» Альфреда де-Мюссе. Графиня де ла Шейнэ, узнав о старой любовной связи своего мужа, готова сойтись с первым попавшимся мужчиной. Она хочет уйти с знаменитым летчиком Андрэ Жюриэ, но вследствие ряда трагикомических недоразумений он гибнет от пули ревнивого лесничего... вместо Октава, «злого гения» графини.

Каскад событий, неистовый темп, блеск каждой сцены позволяет сравнить этот фильм с лучшими американскими комедиями. Однако Ренуар ничего не заимствовал у водевилей Голливуда. Произведение Ренуара, пожалуй, скорее заставляет вспомнить «Женитьбу Фигаро». Хотя в этом фильме и использованы некоторые элементы театральной путаницы, Правило игры является настоящим киноизведением. Этот фильм обогатил кинематографию, обновив и утвердив в ней ряд приемов родственного ей искусства театра».

Роли которые запомнились

ОФИЦИАНТ — А. ФАЙТ

Роль официанта в Высокой награде немногим отличается от примитивных ролей шпионов и диверсантов, действующих во многих современных пьесах и фильмах. Тем большей удачей следует считать работу артиста А. Файта, сумевшего создать запоминающийся образ. Прекрасным исполнением артист оживил схематическое сценарное задание. Ловкий, со своеобразным «профессиональным» достоинством официант, прекрасно лавирующий с подносом в ресторанной сутолоке, он сохраняет то же внешнее спокойствие в первом разговоре с студентом консерватории троцкистом Свентицким. Но уже в коротких репликах чувствуется матерый шпион, умеющий использовать в своих гнусных целях человеческие слабости. Когда надо убрать мешающего человека, мнимый официант совершенно хладнокровно убивает Свентицкого, тщательно создавая впечатление его «самоубийства». Каждое движение рассчитано, каждая деталь предельно обыграна; никакой суеты, ажитации, надрыва. Сколько ловкости, сообразительности и подвижности проявляет Файт в эпизоде похищения чертежей! Бесшумно и уверенно движется он по чужой квартире; воровская выучка сквозит в каждом движении актера. Пойманный и изобличенный шпион вызывает у зрителя чувство гадливости и отвращения.

А. Файт — кадровый актер советского кино. Его творческая биография тесно связана со школой Л. Кулешова. Оттуда вынес он четкость жеста, безукоризненное владение телом, ощущение темпа эпизода.

С появлением звукового кино часть актеров немого кинематографа растерялась. Они не сумели справиться с новыми задачами и ушли с экрана. А. Файт не принадлежит к их числу. Список фильмов, в которых снимался А. Файт, обилен (Веселая канарейка, 2 Бульди 2, Броненосец Потемкин, Великий утешитель, Тринадцать и др.). Последнее время А. Файта занимают почему-то преимущественно в эпизодах. Интересный и опытный киноактер, А. Файт имеет право на ведущие роли в советских фильмах.

БУФЕТЧИК ЮСУФ — А. БЕНИАМИНОВ

ЛЕТЧИК ВЛАСОВ — К. СОРОКИН

1

«Искусство кино» имеет некоторые основания особо заинтересоваться результатами первого значительного выступления засл. арт. респ. А. Бениаминова в кинематографе.

Год назад, отмечая крайне слабое привлечение в кино молодых актерских кадров, наш журнал приводил в качестве примера этого молодого артиста Ленинградского театра комедии. «Заинтересовался ли хоть один из режиссеров его работой, поговорил ли с талантливым актером (хотя бы «ориентировочно»), записал ли его фамилию в свой блокнот?»

Прошел год. Такой режиссер нашелся, не только записал фамилию актера в блокнот, но и дал А. Бениаминову роль в своем новом фильме.

Режиссер этот — Михаил Калатозов, фильм — Мужество, роль — Юсуф, буфетчик аэропорта.

Рады отметить, что в первой работе для кинематографа актер оправдал возлагавшиеся на него надежды.

... Свой актерский путь А. Бениаминов начал с мюзик-хола, который научил его работать «в темпе», потребовал уменья быстро создавать запоминающийся образ, привил хорошую внешнюю технику.

Затем в Ленинградском театре комедии актер под руководством Н. П. Акимова создает ряд ярких образов: дворецкий Мальвольо («Двенадцатая ночь» Шекспира), импрессарио Мушет («трагический фарс» «В понедельник в восемь»), сэр Питер Тизль («Школа злословия» Шеридана) и другие. Эти театральные работы принесли молодому актеру звание и орден.

Опыт эстрады и театра сослужили большую службу для дебюта А. Бениаминова в кинематографе.

Буфетчик Юсуф в Мужестве — как впрочем и большинство персонажей фильма — лишен собственной сюжетной линии. В сущности, все они служат только некоим живым фоном для рассказа о мужественном советском летчике.

Успех подобных ролей целиком зависит от дарования исполнителя.

И живой образ буфетчика — «болельщика воздуха», подобно образу импрессарио Мушета в театре, А. Бениаминов создал из сочных и убедительных деталей, свидетельствующих о юморе, наблюдательности и хорошей внешней актерской технике.

Мимика актера, общение с различными партнерами, характерность внешнего облика выделяют Бениаминова даже на общих планах Мужества. Особенно запоминается сцена, когда весь летный состав аэропорта с замиранием следит за непонятными воздушными эволюциями томилинского самолета. Внешнекомический образ буфетчика только подчеркивает, усиливает трагическое напряжение основных событий фильма.

К сожалению, не всегда четко записанный звук ослабляет впечатление от словесной разработки роли. Лучше всего доходит до зрителя только смешная реплика «воздушного болельщика»: «Я тоже парашютист... без отрыва от буфета».

Первое выступление А. Бениаминова в кинематографе заставляет с интересом ждать дальнейших.

2

Летная среда показана в Мужестве общо, без обрисовки не только отдельных характеров, но хотя бы отдельных индивидуальностей.

«Лица необщим выраженьем» отличаются только герой картины летчик Томилин и его пассажир-диверсант.

Если девушка-летчик Файзи (арт. Т. Ногаева) должна вести какую-то личную, интимную линию переживаний Томилина — крайне, впрочем, смутную и случайную, — то младший летчик Власов должен, повидимому, выражать отношение к Томилину его товарищей до и после того, как он решил «изменить характер».

Хороший типаж, поиски выразительных приемов, блестки юмора показывают, что к своей задаче К. Сорокин отнесся с полным вниманием.

Вина сценариста и режиссера, что летчик Власов — только полуобраз.

Жаль. Способный актер К. Сорокин, судя по фильму, вправе рассчитывать на материал для создания образа полного и законченного.

ГОСКИНОИЗДАТОМ ПОДГОТОВЛЕНЫ К ПЕЧАТИ И ВЫПУСКАЮТСЯ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ:

ЛЕБЕДЕВ Н. А. **Партия о кино.**

Книга является систематизированным сборником высказываний Ленина и Сталина о кино, решений партийных съездов, ЦК ВКП(б) и высказываний руководящих работников партии о кино. Сборник материалов снабжен комментариями составителя. Книга выходит вторым изданием, заново пересмотренным и дополненным новыми материалами. Объем 10 авт. листов.

ПОПОВ Н. Ф. **Проблемы советской кинодраматургии.**

Книга затрагивает основные проблемы советской кинодраматургии: овладение марксизмом-ленинизмом и творческий метод советского кино; образы творцов Октября в кинофильмах; историко-партийный фильм; экранизация классиков, и т. д. Книга является учебным пособием для учащихся киновузов. Объем 10 авт. листов.

Сборник «Броненосец «Потемкин».

В книге в статьях А. Фадеева, автора фильма С. Эйзенштейна, М. Шнейдера и В. Шкловского дан анализ фильма, его роль в развитии кино и история постановки. В сборник включена запись сценария по фильму. Книга иллюстрирована большим количеством кинокадров. Объем 10 авт. листов.

БРОДЯНСКИЙ Б. **Фильмы Вл. Петрова.**

Книга является монографией о творчестве кинорежиссера В. М. Петрова, постановщика фильмов «Гроза» и «Петр I». В книге обрисован весь творческий путь режиссера, большое внимание уделено работе режиссера с актерами и изобразительному построению фильмов. Объем 6 авт. листов.

ЕШУРИН В. **Записки советского кинооператора.**

Автор—орденоносец Вл. Ешурин в этой книге рассказывает о своих путешествиях с киноаппаратом по ряду наших новостроек, в Арктике, на юге и во время войны в Абиссинии. Объем 10 авт. листов.

ВИШНЕВСКИЙ В. и ФЕФЕР В. **Ежегодник советской кинематографии.**

Книга является справочником, подводящим итоги работы советской кинематографии за 1938 год. В ней отражены производство, прокат, материальная база, правительственные решения, руководящие органы, учебные заведения и научно-исследовательские организации и печать. Объем 25 авт. листов.

ФИЛЬМЫ ЗА МЕСЯЦ

НОЧЬ В СЕНТЯБРЕ

Звуковой художественный фильм. Московская ордена Ленина киностудия Мосфильм. 1939 г. Метраж — 2916 м.

Сценарий И. Чекина. Режиссер — засл. арт. респ. Б. Барнет. Гл. оператор — Н. Наумов-Страж. Оператор — Я. Берлинер. Художник — В. Баллюзек. Звукооператор — Б. Филимонов. Композитор — В. Юровский. Текст песен Е. Долматовского. Ассистенты режиссера А. Клейвайчук, Н. Трахтенберг и А. Волков. Ассист. по монтажу — Т. Лихачева. Ассист. оператора — Масуренков и М. Беркович. Пом. режиссера — В. Медведкина.

Действующие лица:

Орджоникидзе — засл. арт. респ. Э. Абхаидзе, Кулагин — Н. Крючков, Луговой — Д. Сагал, Дуня — З. Федорова, Антон Кулагин — А. Антонов, Марфа—засл. арт. респ. В. Окунева, Соколов — засл. арт. респ. А. Зражевский, Зайка — засл. арт. респ. Н. Коновалов, Слива — П. Савин, Поплавский — В. Баталов, Старковский — засл. арт. респ. Н. Коновалов, Вавилов — А. Герр, Кавун — К. Зюбко.

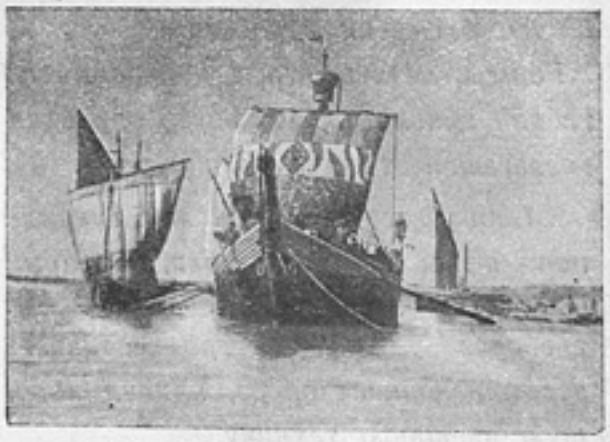
СТЕПАН РАЗИН

Звуковой художественный фильм. Московская ордена Ленина киностудия Мосфильм. 1939 г. Метраж — 3324 м.

Сценарий И. Правова, А. Чапыгина и засл. деят. иск. О. Преображенской. Режиссеры засл. деят. иск. О. Преображенская и И. Правов. Композитор А. Варламов. Оператор В. Павлов. Вторые операторы В. Захаров и С. Рубашкин. Оператор комбинированных съемок Р. Степанов. Гл. художник В. Егоров. Художники В. Баллюзек и В. Рахальс. Художник по дорисовке А. Никулин. Звукооператор С. Ключевский. Ассистенты режиссера Н. Кузнецов, Н. Заржицкая, Д. Залбштейн. Ассистент оператора А. Ахметова. Пом. режиссера А. Ашкинази. Директор картины П. Кузнецов.

Действующие лица:

Степан Разин — А. Абрикосов. Боярин Киврин — нар. арт. респ. В. Гардин. Лазунка, боярский сын — засл.



арт. респ. М. Жаров. Корней Яковлев, донской атаман — засл. деят. иск. О. Глазунов. Черноярец, есаул Разина — засл. арт. респ. С. Муратов. Дед Тарас—засл. арт. респ. И. Пельтцер. Ефим — засл. арт. респ. С. Петров. Шпынь—С. Мартинсон. Петро — П. Цимахович. Елена, жена Разина—Е. Кондратьева-Себастьян. Персидская княжка — ученица школы Мосфильм Н. Зорская. Царь Алексей Михайлович — засл. арт. респ. П. Лесктьев.

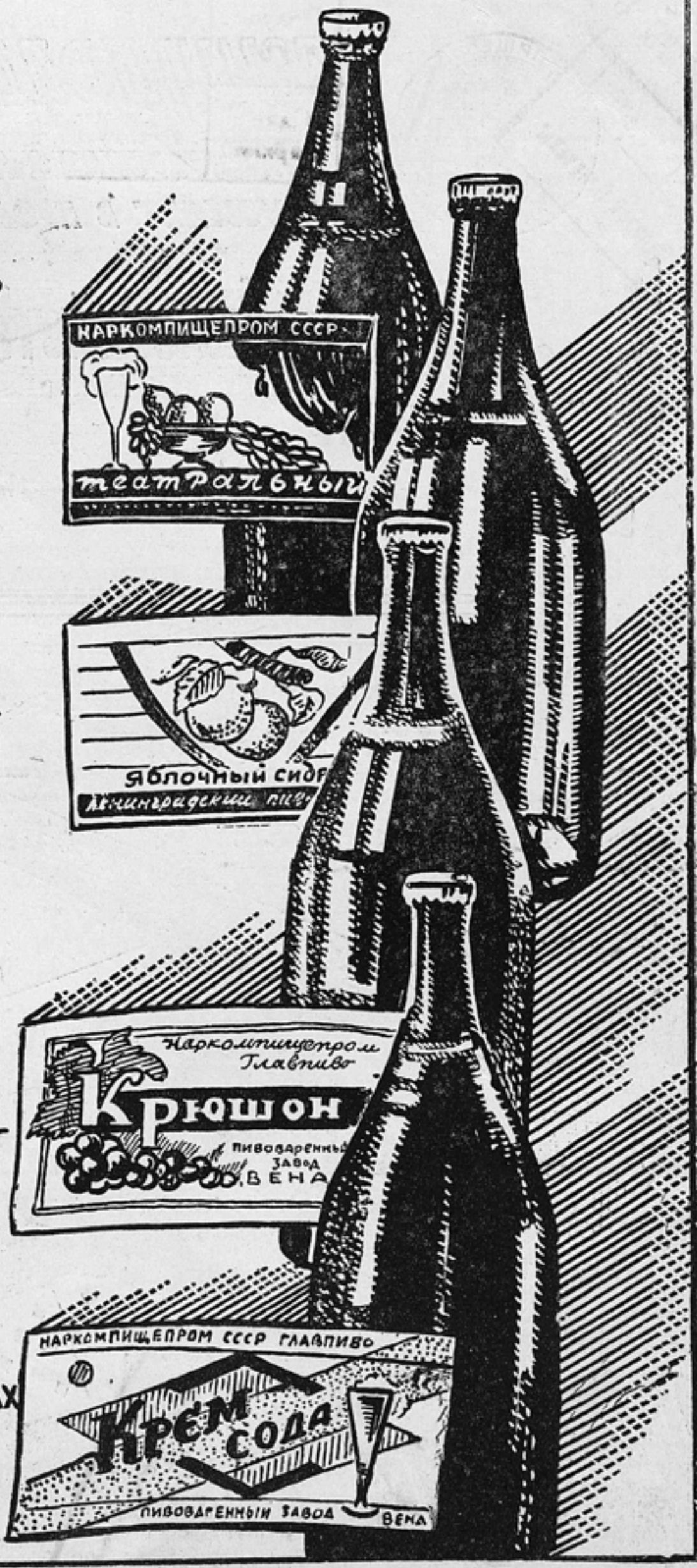
Ответственный редактор А. Я. МИТЛИН.

РЕДАКЦИЯ: Москва, Третьяковский проезд, 19/1. тел. К-2-49-20.

ПИВЗАВОД "ВЕНА"

ВКУСНЫ, ПРИЯТНЫ и АРОМАТНЫ дессертные НАПИТКИ

Ленинградского пивоваренного завода "ВЕНА".



Эти напитки изготовляются из лучших культурных сортов ягод, фруктов и цитрусов.

Покупайте в ресторанах, кафе, буфетах киосках, пивных и магазинах.

Четыре рубля

Период | Лет единиц | Журн. лет
Получ. 16/X | 16/X
Сдан 16/X 17 4 | 16/X
Связат. экземпляры
14 ОКТ 1939
Всес. Кн. Палаты Печати
НАРКОМПИЩЕПРОМ СССР ГЛАВКОНДИТЕР

Ленинградская

кондитерская фабрика им. Микояна

ВЫПУСКАЕТ В ПРОДАЖУ

НА

Всесоюзной Сельскохозяйственной Выставке

В МОСКВЕ

шоколадные конфеты и карамель

ВЫСШЕГО КАЧЕСТВА В КОРОБКАХ: «ВЫСТАВОЧНАЯ» «ПОДАРОК» «НА СТРАЖЕ», «МЕТРО» «ПИКОВАЯ ДАМА» «ЛЕНИНГРАД» «АНТРАКТ» (с кинокадрами из фильмов), «АЛЛО» и др. сорта

Покупайте в павильонах и киосках Главкондитера и Моссельпромрозницы

Ар 39